Handbuch

der

Geschichte der Malerei

von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.

Von

Dr. Franz Kugler.

Zweiter Band.

Berlin,
bei Duncker und Humblot.
1837.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

in

Deutschland, den Niederlanden,

Spanien, Frankreich und England.

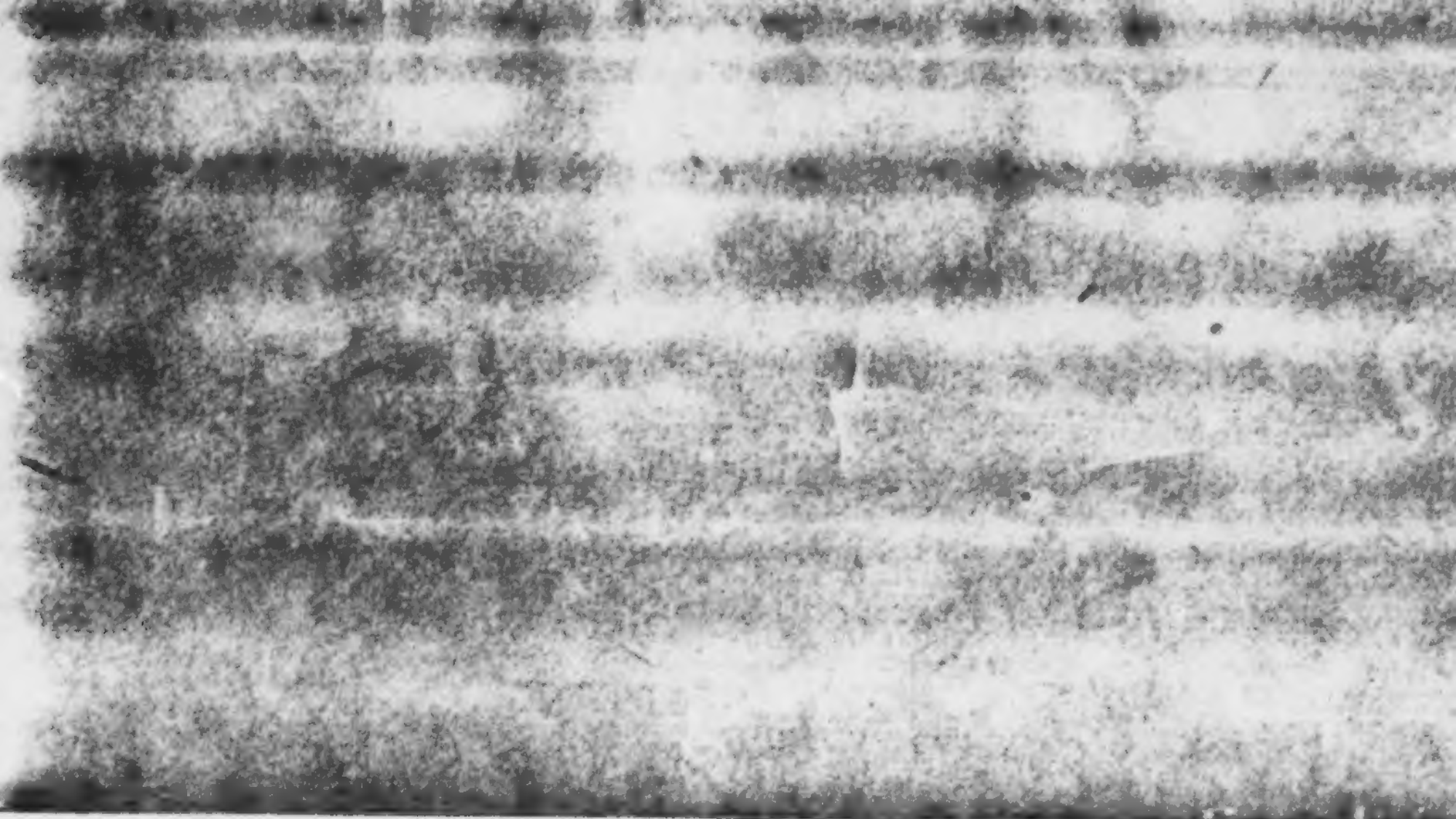
Von

Dr. Franz Kugler.

Berlin,

bei Duncker und Humblot.

1837.



Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Alterthums.

§. 1. Wie überall bei historischen Betrachtungen die Geschichte der Entwickelung, — das erste Regen und Durchbrechen der Keime, die allmählige Entfaltung und Gestaltung, die hemmenden und störenden Einflüsse, der Kampf dagegen, und der Triumph des Sieges, — von besonderem Interesse ist, so ist es vornehmlich bei Betrachtung der christlichen Kunst der Fall. Hier vereinigen sich mehrfache Umstände, welche durcheinander spielen und eine eigenthümliche, von der Kunstentwickelung andrer Zeiten unterschiedene Bahn vorzeichnen. Wir sehen die ersten Kunstversuche nicht, wie sonst bei den Völkern des Alterthums, nach dunklen Begriffen roh und unbeholfen gestaltet und sodann von Stufe zu Stufe zur weitern Fortbildung vorschreitend; sondern im Gegentheil: zuerst vermieden und verschmäht, dann in vorhandene ausgebildete, aber fast bereits ausgelebte Formen eingezwängt und eingepuppt, so durch lange Jahrhunderte von Völkerwanderungen, Revolutionen und Gährungen überwintert, endlich aber, dem Schmetterlinge gleich, die todte fesselnde Schale von sich werfend und freie, leichte Schwingen entfaltend; doch auch von diesem Zeitpunkt ab bis zur vollständigen Erreichung des Zieles sehen wir die Kunst in mannigfach verschiedenartigen Stadien der Entwickelung, oft von äusserlichen Eindrücken abhängig, oft verweilend und gleichsam ausruhend. Wir werden in der Folge diese einzelnen Punkte näher kennen lernen.

1. §. 2. Zunächst interessirt uns das Verhältniss, welches die ersten christlichen Kunstübungen zu denen des heidnischen Alterthums einnahmen. Die Blüthe der griechischen Kunst war bereits dahin, als die christliche Religion gestiftet ward: frei, geistig schaffen im Sinne jener grossen Künstler, welche den Ruhm Athens unsterblich gemacht haben, vermochte kein Römer, kein romanisirter Grieche mehr. Aber die hochidealen Typen, das Maass und Verhältniss der Formen, die Würde und der Adel in Stellung und Geberden, alles dies ward nachgeahmt und immer wieder nachgeahmt, zumeist keinesweges unglücklich, und es hatte sich dem frivolen Luxus der Römer auf solche Weise eine Grossartigkeit und Erhabenheit aufgeprägt, deren Grund allerdings tiefer, in dem wahrhaft sittlichen Wesen der griechischen Kunst, gesucht werden muss.

2. So fand das Christenthum zwar eine immer noch hochausgebildete Kunstform und eine vielgeübte Technik vor, deren es sich möglicher Weise zu eignen Schöpfungen hätte bedienen können. Aber in der eigenthümlich feindlichen Stellung, die es gegen die heidnischen Religionen und deren Anhänger zu nehmen genöthigt war, verweigerte es zunächst durchweg die Darstellung christlich heiliger Gegenstände, und als es später keinen Anstoss mehr daran nahm, war die heidnische Kunst ihrem Erlöschen bereits nahe. So bildete denn das Christenthum zuerst in der technisch ausgearteten Weise der letzten Römerzeit, indem es jedoch auch jetzt noch den letzten Nachschimmer antiker Hoheit mit aufnahm, ihn indess gleich von vorn herein eigenthümlich anwandte.

3. Der Grund zu jener absichtlichen Opposition gegen die Ausübung der bildenden Kunst lag nicht so sehr in einer blinden Anhänglichkeit an das mosaische Gesetz (welche bei den zum Christenthum übergetretenen Heiden ohnehin nicht so gar bedeutend sein konnte), als vielmehr in dem Umstande, dass

---

§. 2, 1. C. Grüneisen: „Zur Archäologie der christlichen Kunst. Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus." Tübinger Kunstblatt 1831, No. 28 — 30.

man einmal die Kunst überhaupt als Dienerin, wohl gar als Trägerin des heidnischen Bilderdienstes ansah, und dass man sie sodann, wie erwähnt, nur in dem erniedrigten Zustande kennen lernte, den sie sich durch das Spiel mit blöder und frevelhafter Sinnlichkeit bereitet hatte und immer mehr bereitete. Heidenthum und Sittenverderbniss schienen auf gleiche Weise durch die Kunst gefördert. Die Künstler, welche Bildnisse der Götter verfertigten, wurden als Boten und Diener des Teufels geschildert: von der Kirche ward ihnen die Taufe verwehrt, so lange sie ihr Gewerbe nicht aufgegeben, und beschäftigte sich ein Getaufter damit, so ward er in den Bann gethan. Ja, man ging so weit, dass man sich absichtlich die Gestalt Christi als hässlich und niedrig dachte, so dass der Künstler an seiner Darstellung verzweifeln musste. Man belegte eine solche Ansicht mit Bibelstellen, wie es z. B. im Jesaias heisst: „Dass sich viel über dir ärgern werden, weil seine Gestalt hässlicher ist, denn andrer Leute, und sein Ansehen, denn der Menschenkinder.“ Oder: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt die uns gefallen hätte,“ u. s. w. (52, 14; 53, 2). Dass die kunstbefreundeten Heiden eine solche Ansicht bitter rügen mussten, versteht sich von selbst, und es ist uns Manches von Streitschriften über diesen Punkt aus der frühesten Zeit des Christenthums aufbehalten.

Aber es lebt in der Kunst ein höheres Element: sie trägt 4.
und erhält, so lange sie nicht ein leeres Trugbild geworden ist, sowohl im Allgemeinen das Gefühl der Sitte, als sie insbesondere in den tiefsten Beziehungen der christlichen Weltanschauung ihre Vollendung findet. Daher konnte jene Opposition nicht auf lange Zeit durchgeführt werden; sie musste überdies von selbst fallen, als das Christenthum, unter Constantin, im Anfange des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkenntniss fand und sein Sieg über das Heidenthum keinem Zweifel mehr unterworfen war. Eine grosse Menge von Kunstwerken, welche in den ersten Jahrhunderten nach dieser Katastrophe entstanden, welche zwar untergeordnet in Bezug auf

ihre technische Ausführung, um so bedeutender jedoch in Bezug auf den darin waltenden Gedanken erscheinen, bezeugt es deutlich, wie nur ein äusserlicher Zwang den Schöpfungstrieb zurückgehalten hatte.

1. §. 3. Wohl aber war eine eigenthümliche Richtung durch jenes feindliche Verhältniss zu Wege gebracht worden. Schon während desselben hatte man nämlich nicht umhin gekonnt, durch Bildungen einer gewissen Art dem innern Drange wenigstens einigermassen zu genügen, und zwar durch solche Bildungen, bei denen man nicht Gefahr lief, das schüchterne Gefühl in einer Darstellung des Heiligsten zu verletzen oder überhaupt an den Bilderdienst des Heidenthums zu erinnern; die vielmehr nur die Theilnahme an der neuen Lehre bezeugen, nur Dingen des täglichen Gebrauches, wo sie mehr oder minder als Verzierung angewandt wurden, eine gewisse Weihe mittheilen sollten. Es sind dies die bekannten Symbole des Monogrammes Christi, des Kreuzes, des Ankers, des Schiffes, der Leier, der Palme, des Fisches, der Taube, des Lammes, der Weinrebe, u. a. m., wie sie auf Siegelringen, auf Lampen, Schalen und Bechern der Zeit häufig vorkommen; Symbole, insofern ihnen durch gegenseitiges Uebereinkommen, zum Theil in Bezug auf Stellen der Schrift, eine besondere Bedeutung zuertheilt worden war.

2. Ueber die angeführten Symbole nur Folgendes:

Das Monogramm Christi, aus den ersten beiden Buchstaben seines (griechisch geschriebenen) Namens, *X* und *P*, gebildet, erscheint in seiner Hauptform als: ☧. In freierer Formation besonders als: ☩ ✕ ✳. Mit dem bekannten A und O (Offenbarung Johannis, c. 22, v. 13) verbunden, als: *A*☧ω.

Die Bedeutung des Kreuzes bedarf keiner Erklärung.

Der Anker bezeichnet: Hoffnung, Glaube, Standhaftigkeit im Leiden.

Das Schiff: die christliche Kirche.

---

§. 3, 1. F. Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

Die Leier ist Symbol des Gottesdienstes.

Die Palme: Sieg, namentlich über den Tod.

Der Fisch ist sowohl Symbol der Bekenner Christi (in Bezug auf die Taufe u. s. w.) als auch Christi selbst. Letzteres, insofern in dem griechischen Namen des Fisches, *ΙΧΘΥΣ*, die Anfangsbuchstaben von Christi Namen enthalten sind: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ*, d. i. Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland.

Die Taube ist Symbol des heiligen Geistes; Christi; der Gattenliebe; der Unschuld.

Das Lamm bezeichnet Christus, als Lamm Gottes; oder die Jünger, sofern Christus als Hirte gedacht wird (s. unten §. 4, 1.)

Die Rebe bezeichnet den Bekenner Christi; — Christus selbst ist der Weinstock. U. s. w.

§. 4. Eine solche Scheu vor der unmittelbaren Veranschaulichung des Heiligen, eine symbolische Umhüllung desselben, bleibt nunmehr der Grundcharakter auch in denjenigen Darstellungen, welche in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung entstanden, und zu deren näherer Betrachtung wir uns jetzt wenden. Um zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen, ist es hier, bei der verhältnissmässig nur geringen Anzahl von Monumenten, nöthig, neben den Werken, welche eigentlich dem Fache der Malerei angehören, auch die Werke der Sculptur im Auge zu behalten.

1. Eine Darstellung Christi, die, ohne ein Portrait seiner Körperlichkeit zu sein, doch mehr als die blosse Erinnerung an seinen Namen (wie das Monogramm), die ein anschauliches, dem Sinne fassliches Bild in Bezug auf seine heilige Sendung geben sollte, ist die Gestalt des guten Hirten, welche unzählige Mal in den verschiedenartigsten Kunstwerken der Zeit vorkömmt. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirt.“ Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, auf seine Achsel mit Freuden lege, der sein Leben lasse für seine Schaafe; er war als sol-

cher von den Propheten verkündiget worden. Somit lag der Grund zu einer solchen Darstellung sehr nahe, die um so lieber ausgebildet zu sein scheint, als sie Stoff zu den mannigfaltigsten und anmuthigsten Situationen bot. Wir sehen den guten Hirten bald in Mitten seiner Schaafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaaf liebkosend oder eine Hirtenflöte in der Hand, bald sehen wir ihn trauernd um das verlorene Schaaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung ist die häufigste von allen. Gewöhnlich ist er als Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann; in einfach hochgeschürztem Gewande, nicht selten mit dem kurzen über die Schultern hängenden Regenmantel (fast ähnlich der priesterlichen Casula). Ein eigenthümlich idyllischer Zug, der unwillkührlich zu stillen Betrachtungen anreizt, geht durch alle diese Darstellungen; zu den anmuthigsten gehört ein an einem Sarkophage befindliches Relief, wo er als ein Jüngling mit langem lockigem Haare in freier und edler Stellung zwischen zwei Bäumen steht, zwei Schaafe auf seinen Seiten, deren eines er mit der Hand streichelt.*)

2 Nur vorübergehend möge einer andern, ungleich seltneren Darstellung, welche ebenfalls auf Christus zu deuten ist, gedacht werden: des Orpheus, welcher durch die Töne seiner Leier die Thiere des Waldes zu sich lockt. Es hat allerdings etwas Befremdliches, einen dem Heidenthume angehörigen Gegenstand gerade unter den höchsten Beziehungen der christlichen Anschauung wiederzufinden; doch betrachtete man wahrscheinlich die Orpheus-Mythe als eine Vordeutung auf Christus, wozu die sogenannten orphischen Gesänge, die verschiedentlich den „Einen Gott" preisen, leicht Anlass gegeben haben mögen: ohnehin liegt eine gewisse Verwandschaft dieser Darstellung mit verschiedenen des guten Hirten zu Tage. Ueberhaupt ward mit dem Beginn der christlich künstlerischen Bestrebungen, neben der Nachahmung der antiken Technik, auch manches Andere aus der antiken Darstellungsweise herüberge-

*) Aringhi: *Roma subterranea novissima I, p.* 283.

nommen, was eigentlich der christlichen Auffassung zu widersprechen scheint, doch eben in dem symbolischen Charakter der letzteren seine Begründung findet; so namentlich die Personification landschaftlicher Gegenstände, z. B. der Flüsse unter dem Bilde des Flussgottes, u. a. m. Dergleichen hat sich bis tief in das Mittelalter hinein erhalten.

Aber es genügte nicht, nur ein allgemeines Bild des Heilandes und seiner Getreuen herzustellen; man wollte das wunderbar Geheimnissvolle seines Ursprunges, sein Thun und Wirken, sein Leiden, seine Auferstehung und Himmelfahrt ebenfalls im Bilde vor sich sehen. Und wie man nun das alte Testament als die Verheissung, das neue als die Erfüllung betrachtete, wie man, neben den wirklichen Prophezeihungen des ersteren, auch die darin enthaltenen Thatsachen soviel als möglich auf Christus zu deuten suchte, so stellte man die Hauptmomente aus Christi Geschichte eben unter entsprechenden Begebenheiten des alten Testamentes dar. So war wiederum eine reiche Fülle künstlerischer Motive gegeben, welche gleichwohl die eigentlich darin enthaltenen Ideen nur andeuten, nicht durch eine unmittelbare Verkörperung dessen, den man im Geist anbetete, das Gefühl des Beschauers verletzen konnten. Sehen wir demnach den Abraham dargestellt, welcher im Begriff ist, seinen Sohn zu opfern, so denken wir dabei an Gott, der „also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab." Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Knieende, die daraus trinken; so deutet dies auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten, „der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird;" er ist „der geistliche Fels, von dem sie trunken." Sehen wir den Hiob, den von schmerz- und ekelhafter Krankheit Gepeinigten, und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zuhalten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn „er war der Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerzen und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg;" u. s. w. Da-

niel, nackt in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wiedererstanden ist; seine nach altchristlicher Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor. U. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er nackt über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungeheuren Fisch verschlungen wird, und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet; die beliebteste und vielfach so erklärte Darstellung von dem Tode und der Auferstehung Christi. — Es hat sich das Gefallen auch an Darstellungen solcher Art, und in noch grösserer Menge als an den in Rede stehenden Monumenten, das ganze Mittelalter hindurch erhalten; aber man setzte später in der Regel das bezügliche Bild aus Christi Geschichte gegenüber.

4. Da indess diese, den Geschichten des alten Testamentes entnommenen Darstellungen nicht wohl hinreichten, um die wichtigsten Begebenheiten aus Christi Leben in erwünschter Genüge zur Anschauung zu bringen, so bildete man ausser jenen noch andere, welche gewissermassen unmittelbare Darstellungen von den Thaten des Heilandes sind. Ich sage: gewissermassen; denn auch hier ist zumeist eine gewisse Scheu vor einer bestimmt und individuell ausgebildeten Persönlichkeit Christi zu bemerken; analog der gesammten symbolisirenden Richtung ist es nicht sowohl er selbst, als vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Genius seiner übernatürlichen Macht, seines göttlichen Wortes, der, unter der Gestalt eines ideal gebildeten Jünglinges, die Wunder mit den Broden und den Weinkrügen verrichtet; der die Blinden sehend, die Lahmen gehend macht, der den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt u. s. w. Auch mögen zu solcher Auffassung wiederum mannigfach Stellen des alten Testaments und zwar der Propheten (vornehmlich des Jesaias) veranlasst haben, in denen von dem Messias und dessen Thaten zwar auf das Bestimmteste gesprochen, seiner Persönlichkeit natürlich aber

nicht eigentlich gedacht wird, z. B.: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden und der Tauben Ohren werden geöffnet werden; alsdann werden die Lahmen löcken wie ein Hirsch und der Stummen Zunge wird Dank sagen.“ Zu bestimmterer Darstellung konnte es freilich schon anregen, wenn man las: „Siehe dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer, arm, und reitet auf einem Esel, und auf einem jungen Füllen der Eselin;“ oder: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären . . . Ein Ochs kennet seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn“ u. s. w. Die mehrmals vorkommende Anbetung der Könige, welche mit den letzt angeführten Sprüchen in Verbindung steht, bezieht sich schon wesentlich auf die besondere Persönlichkeit Christi und der Maria.

Wenn demnach die genannte, mehr symbolisch als unmit- 5.
telbar darstellende Richtung unter den vorhandenen Umständen schon nicht mit vollständiger Consequenz durchgeführt werden konnte, wenn dieselbe sich überhaupt mehr aus geschichtlichen Umständen als in Folge eines ausdrücklichen Verbotes von Seiten der Kirche (wie z. B. im Islam) entwickelt hatte; so darf es uns allerdings nicht befremden, dass auch Darstellungen der entgegengesetzten Richtung vorhanden sind. Zu letzteren gehören vornehmlich Darstellungen Christi und der Apostel, die zu seinen Seiten stehen, besonders als Reliefs an Sarkophagen. Doch ist auch hier wiederum ein gewisser symbolischer Anklang nicht zu verkennen. So sehen wir Christus auf dem Himmelsthrone sitzend, zu seinen Füssen das Gewölbe des Himmels, welches eine nackte Figur, deren Obertheil sichtbar ist, als einen Mantel über sich breitet. Oefter noch sehen wir ihn (als Jüngling oder bärtig) auf einem Berge stehen, von welchem die vier Flusse des Paradieses, die Evangelisten bedeutend (wie noch im späteren Mittelalter), ausströmen.

Immer aber sind Darstellungen der erstgenannten Rich- 6.
tung vorherrschend. Wo es die Räumlichkeit erlaubte, erscheinen sie zu grösseren Cyklen verbunden, so dass sie ein hym-

neuartiges Ganze bilden, welches den Preis, die Verherrlichung Christi und die Tröstungen der christlichen Seele enthält. Den Anfang eines solchen Cyklus bildet sehr häufig Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, oder Abrahams Opfer, den Schluss die Auferweckung des Lazarus, in Bezug auf Christi eigene Auferstehung und als ein Vorbild von der Hoffnung der Gläubigen; dazwischen stehen in der Regel die Wunder, welche Christi göttliche Sendung bekunden.

§. 5. Im Einzelnen und Kleinen haben sich Darstellungen, wie sie im Vorigen beschrieben sind, auf Utensilien man-
1. nigfacher Art erhalten. Grössere **plastische** Werke sieht man vornehmlich an den Seiten der Sarkophage dargestellt, deren insbesondere das Museum der christlichen Alterthümer, im Va-
2. tikan zu Rom, eine bedeutende Anzahl enthält. **Malereien** von grösserem Umfange wurden in den römischen Katakomben entdeckt, als man im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der kirchlichen Restauration, diese wirklichen oder vermeintlichen Grabstätten der Märtyrer eifrigst durchforschte. Die Katakomben zu Rom bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, an deren Seiten die niedrigen Grabstätten angebracht sind; diese führen hier und dort zu kleinen architektonisch ausgebildeten Räumen, welche zu Kapellen für die Märtyrerfeste eingerichtet waren. Wände, Nischen und Decken dieser kleinen Gemächer fand man mit den mannigfachsten Malereien der oben angegebenen Weise bedeckt. Die vorzüglichsten, sinnvollsten und grossartigsten Darstellungen fand man in denjenigen Theilen der Katakomben, welche, an der Via Appia und Ardeatina gelegen, den Namen des heiligen Calixtus führen.

Gegenwärtig ist der grösste Theil der römischen Katakomben unzugänglich, und in den Räumen, zu denen man noch gelangen kann, sind auch schon die letzten Spuren der Wandgemälde erloschen. Ein Urtheil über die Ausführung derselben
3. lässt sich also kaum aufstellen, indem auch die Kupfertafeln

---

§. 5, 1. Bosio: *Roma sotterranea.* — Aringhi: *Roma subter-*

derjenigen Werke, welche nach Aufdeckung der Katakomben zu ihrer Beschreibung erschienen, keine Gewähr einer genauen Auffassung in sich tragen. Doch lässt sich aus diesen wenigstens mit Bestimmtheit auf eine grossartige Anordnung des Ganzen, auf eine Raumeintheilung und Verzierungsweise, welche der Behandlung antiker Wandmalereien sehr nahe stehen, so wie auf einen eigenthümlich feierlichen und edlen Styl schliessen, wenn auch die Technik im Einzelnen bereits, wie zu vermuthen steht, sehr mangelhaft gewesen sein sollte. Namentlich sieht man, dass bei den heiligen Darstellungen durchweg eine mehr idealisirende Behandlung (in Nachahmung der genossenen Formen einer classischen Gewandung) beabsichtigt war, während die hier und dort vorkommenden Portraitbildungen in den unschönen Formen eines besonderen Mode-Costüms erscheinen.

4. Nur in den grossartigeren Katakomben von Neapel haben sich, neben Darstellungen, die einer nächstfolgenden Periode angehören, noch einige wenige Wandmalereien aus der frühsten Zeit christlicher Kunstbestrebungen erhalten, die zwar beträchtlich roh ausgeführt, aber in der strengeren Zeichnung und dem pastoseren Farben-Auftrage, der antiken Kunst noch immer verwandt erscheinen. Ebenso zeigen auch die besseren der Sarkophage im christlichen Museum zu Rom noch eine auffallende Verwandschaft mit antiker Technik, die schlechteren zwar einen sehr hohen Grad von Rohheit, aber auch diese noch in ihrer allgemeinen Anlage einen Nachklang antiker Bildungsweise.

5. Blicken wir noch einmal auf das bisher Gesagte zurück, so erkennen wir mit Bestimmtheit in dem Kreise jener eigenthümlichen Darstellungen ein neues Lebensprincip, welches sich in den Formen einer untergehenden Welt auf überraschende Weise geltend macht; wir erkennen darin das Princip der christlichen Kunst, deren Wesen es ist, überall in der dargestellten Form noch einen tieferen Inhalt ahnen zu lassen,

---

rasca novissima. — Bottari: *Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma.*

überall das Gemüth des Beschauers zu eigener, mitschaffender Thätigkeit anzureizen. Freilich zeigt sich dieses Princip in den genannten Kunstversuchen noch in seiner ersten, minder vollendeten Erscheinung: freilich ist hier der Zusammenhang zwischen der Darstellung und der zu Grunde liegenden Bedeutung grossentheils noch ein äusserlicher und nur durch Hülfe jenes Schlüssels, welchen die erwähnten und andre Stellen der heiligen Schrift darbieten, verständlich. Doch wie sich dies auch verhalten möge, jedenfalls sehen wir bereits in diesen ersten künstlerischen Bestrebungen die Bahn angedeutet, welche dereinst zu grossen Resultaten führen sollte.

§. 6. Es ist im Obigen bereits erwähnt worden, dass, trotz der vorherrschend symbolischen Richtung, doch in jener frühesten Zeit auch gewisse Kunstwerke vorkommen, welche Christus in seiner körperlichen Gestalt darstellen. Es muss hinzugefügt werden, dass selbst der eigenthümliche portraitartige Typus seines Gesichtes, wie derselbe das ganze Mittelalter hindurch und bis in die neuere Zeit festgehalten ist, ebenfalls schon in Werken des vierten Jahrhunderts gefunden wird. Hieher gehören vornehmlich zwei Brustbilder, die man unter
1. den Wandmalereien der römischen Katakomben sah. Das eine von diesen befand sich an der Decke des vierten Gemaches in den Grüften des h. Calixtus; es ist nackt, über die linke Schulter ein Gewand geworfen; das Gesicht oval, mit gerader Nase, gewölbten Augenbraunen, einer ebenen und ziemlich hohen Stirn; der Ausdruck ernst und milde; das Haar, auf der Stirn gescheitelt, wallt gekräuselt auf die Schultern herab; der Bart ist nicht stark, kurz und gespalten; das Aussehen ist das eines Mannes von 30 bis 40 Jahren. Zwar wird dies Bild weder durch Inschrift noch durch sonstiges Zeichen als Christus erklärt; dass es aber keine andere Person vorstellen könne, geht sowohl aus der bedeutsamen Stelle hervor, die es in dem Gemache einnimmt, und auf die sich alle übrigen darin ent-

---

§ 6. Vergl. besonders: Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, II, S. 1—25.

haltenen Darstellungen zu beziehen scheinen, als auch aus der bedeutenderen Grösse, darin es ausgeführt ist, und der Abwesenheit aller Modetracht, die, wie erwähnt, in Portraitbildungen jener Zeit niemals fehlt. — Zur nähern Verdeutlichung [2] gebe ich die Beschreibung des Gemaches, die zugleich als ein Beispiel von der Anordnung und Zusammenstellung der Malereien in den Katakomben dienen mag.

Das Gemach ist viereckig; jede der vier Wände (mit Ausnahme der Eingangsseite) ist mit einer im Halbkreisbogen geschlossenen Nische versehen.

Erste Wand (dem Eingang gegenüber). In der Nische: Orpheus. — Ueber dem Bogen, in der Mitte, die Anbetung der Könige, von welcher Darstellung aber nur noch Maria mit dem Kinde, und hinter ihr Architekturen (Bethlehem) erhalten sind. Zur Linken, tiefer, steht ein Mann, welcher emporweist, ohne Zweifel der Prophet Micha, in Bezug auf die Worte (Micha V. 1): „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda, aus dir soll mir der kommen, der in Israel Herr sei" u. s. w. Zur Rechten, Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt. — Der Inhalt des Ganzen bezieht sich demnach auf die Geburt Christi.

Zweite Wand (links vom Eingange). In der Nische: Daniel zwischen den Löwen. — Ueber dem Bogen: das Mittelbild erloschen. Links, ein sitzender Mann, in der Stellung wie Hiob häufig dargestellt wird. Rechts, Moses, der die Schuhe von seinen Füssen bindet; der Bezug dieser Darstellung dürfte, bei dem Mangel des Mittelbildes, nicht bestimmt anzugeben sein. Das Ganze ist ohne Zweifel auf Christi Leiden und Tod zu deuten.

Dritte Wand (rechts vom Eingange). In der Nische: die Himmelfahrt des Elias. — Ueber dem Bogen: in der Mitte Noah, aus der Arche hervorschauend, zu dem die Taube kömmt (Ausgiessung des heiligen Geistes?). Links, eine betende Frau; rechts, die Auferweckung des Lazarus. — Das Ganze in Bezug auf die Auferstehung Christi.

---

§. 6, 2. Aringhi, *l. l. lib. III. c. 22.*

Ueber allen diesen historischen und symbolischen Darstellungen in Bezug auf Christus sieht man sodann an der Decke, in einem grossen Medaillon, von reichen Ornamenten eingefasst, sein eigenes Bildniss.

3. Das andere Brustbild befand sich in den Pontianischen Grüften (an der Via Portuensis). Es ist, bis auf einige wenige Abweichungen, dem eben beschriebenen im Charakter ziemlich ähnlich, jedoch bekleidet und mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die bereits auf eine etwas spätere Zeit der Darstellung zu deuten scheinen.

4. Ohne Zweifel gehen diese und ähnliche Portraitbildungen jedoch noch in eine frühere Zeit zurück; wir haben wenigstens eine Nachricht, derzufolge Alexander Severus (um das J. 230) in seiner Hauskapelle bereits Bilder des Orpheus, Abrahams und Christi aufgestellt hatte. — Was die schriftlichen Nachrichten, die über das körperliche Aussehen Christi auf uns gekommen sind, anbetrifft, so rühren dieselben zwar, in ihrer gegenwärtigen Abfassung, nicht aus so früher Zeit her; doch vermuthet man mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass die
5. wichtigste unter diesen, der bekannte Brief des Lentulus an den römischen Senat, der zuerst in den Schriften des eilften Jahrhunderts gefunden wird, ursprünglich bereits gegen das Ende des dritten Jahrhunderts verfasst sei. In diesem Briefe des Lentulus (den man — jedoch wider die Geschichte — zum Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina macht) wird Christus beschrieben: „Als ein Mann von stattli„chem Wuchse, ansehnlich, mit einem ehrwürdigen Antlitze, „welches die, so ihn sehen, sowohl lieben als fürchten können. „Seine Haare sind gelockt und kraus, etwas dunkel und glän„zend, fliessen von den Schultern herab, und sind in der Mitte „nach Art und Weise der Nazaräer (irrthümlich statt Nasiräer) „gescheitelt. Die Stirn ist eben und überaus heiter, das Ge„sicht ohne Runzel oder Flecken, angenehm durch eine mäs„sige Röthe. Nase und Mund sind ohne Tadel, der Bart ist „stark und röthlich, nach der Farbe der Haare, nicht lang, son-

„dern gespalten: die Augen schillernd (oculis variis) und leuch-
„tend." — Aehnlich ist die Beschreibung, welche, um die Mitte d.
des achten Jahrhunderts, Johann von Damaskus, wie er sagt:
nach alten Schriftstellern, von Christi Aussehen abgefasst hat.
Jesus sei, so heisst es bei ihm, gewesen: „von stattlichem Wuchs,
„mit zusammengewachsenen Augenbraunen, schönen Augen,
„grosser Nase, krausem Haupthaar, etwas gebogen, im blühen-
„den Alter, mit schwarzem Bart und gelblicher Gesichtsfarbe,
„ähnlich seiner Mutter: mit langen Fingern" u. s. w. Spätere
Nachrichten sind mehr ausgeschmückt und folgen in gewissen
Einzelheiten der Gesichtsformen augenscheinlich schon den
bildlichen Darstellungen späterer Zeit.

Freilich geben diese Beschreibungen nur sehr allgemeine
Umrisse, doch stimmen sie wenigstens in diesen mit jenen äl-
testen unter den vorhandenen Bildnissen überein; und beide,
Bildnisse sowohl wie Beschreibungen, erweisen, dass bereits
die ältesten christlichen Künstler in der Darstellung von Christi
Persönlichkeit nicht nach Willkühr verfuhren, sondern einer
bestimmten Tradition folgten, und auch in dieser Beziehung
der Folgezeit die Hauptlinien vorgezeichnet haben.

§. 7. Ein anderer Geist der Darstellung spricht aus den gro- 1.
fsen Mosaikgemälden, welche sich in den ältesten christ-
lichen Kirchen erhalten haben. Vornehmlich Rom ist wie-
derum reich an Werken dieser Art, indem hier, im Hauptsitze
der christlichen Hierarchie, durch die Vergünstigungen der Kai-
ser seit Constantin und durch die Vermächtnisse frommer
Christen, die gröfsten Schätze zusammenflossen und die be-
deutendste Anzahl kirchlicher Gebäude aufgeführt ward. Es
gehören diese Mosaikgemälde (wie die Gebäude selbst) ins-
besondere der Zeit von der Mitte des fünften bis zur Mitte
des neunten Jahrhunderts an: sie bestimmen auf gewisse Weise
eine zweite Periode der alt-christlichen Kunst.

---

§. 7. Ciampini: *Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur.* — Joh. Georg Müller: die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundert. Trier 1845.

2. Die Anordnung derselben ist abhängig von den Eigenthümlichkeiten der Gebäude, zu deren Ausschmückung sie bestimmt waren. Die Basiliken — dies ist der Name jener ältesten Kirchen, welche nach dem Muster antiker Gebäude errichtet wurden — bestehen aus einem oblongen Hauptraum, dem Schiffe, dem sich insgemein Seitengänge anschliessen, und der in einer grossen, durch eine Halbkuppel überwölbten Nische schliefst. Vor dieser Nische befindet sich der Altar. Sie bildet somit den feierlichsten Theil des Baues und wurde stets, auch wenn das Uebrige minder verziert blieb, mit reichem Schmucke versehen. In riesiger Gröfse sind an dem Gewölbe jener Halbkuppeln insgemein die Gestalten Christi (selten der Maria), Apostel und andere Heilige zu seinen Seiten stehend, dargestellt; gewöhnlich erscheint über Christus eine Hand (die Allmacht des Vaters), die eine Krone über seinem Haupte hält. Darunter, auf einem schmaleren Streifen, steht das Lamm der Offenbarung mit zwölf anderen Schaafen (den zwölf Jüngern). Ueber und zu den Seiten des Bogens, welcher die Nische schliefst, sieht man in der Regel verschiedene, aus der Apokalypse entnommene Darstellungen, die auf die Zukunft des Herrn hindeuten: in der Mitte häufig ebenfalls das Lamm auf dem Throne, daneben die Symbole der Evangelisten, die sieben Leuchter, die vier und zwanzig Aeltesten, welche ihre Arme anbetend zu dem Lamme emporstrecken u. s. w. Bei den grösseren Basiliken, wo ein Querschiff vor jener Altarnische angeordnet ist, wird dasselbe durch einen grossen Bogen (Triumphbogen genannt) von dem Mittelschiffe getrennt; hier befanden sich jene apokalyptischen Darstellungen insgemein, wie es scheint, an dem Triumphbogen.

3. Jenes eigenthümlich symbolische Element, welches wir in den früher genannten Darstellungen vorherrschend sahen, findet hier somit nur noch in den Nebenräumen eine weitere Anwendung; die Gestalten im Hauptraume des Gewölbes haben keine andre Bedeutung mehr, als die ihre unmittelbare Erscheinung ausspricht. Aber sie haben auch nur diese Bedeutung; ein besonderer Moment, eine Handlung ist in ihnen

mes von Siena übernommen und dieselbe im J. 1311 vollendet hatte. Diese Tafel, welche bei ihrer Vollendung bereits 1.
den Stolz von Siena bildete, — auch sie wurde, wie es von jenem Madonnenbilde Cimabue's berichtet ist, in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen, — ist noch gegenwärtig mit der Namensunterschrift des Meisters vorhanden und ein wunderbar vollendetes Beispiel in jenem ersten Style der neueren Malerei. Sie war auf der vorderen und auf der Rückseite bemalt: nachmals hat man beide Seiten von einander getrennt, und so finden sich dieselben gegenwärtig an den Wänden des Sieneser Domes befestigt.

Wir betrachten zunächst die Rückseite, welche in zwanzig bis dreissig Feldern kleine Darstellungen (die Figuren etwa eine Palme hoch), aus der Passionsgeschichte Christi enthält. Auch hier wiederum zeigen sich im Allgemeinen noch die in der byzantinischen Kunst vorgefundenen Motive, die jedoch aufs Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefasst sind; auch hier, wie beim Cimabue, jene grossartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber ist hiemit ein so classischer Schönheitssinn, eine so liebenswürdige Naivetät, eine so meisterliche Ausführung im Nackten und in der Gewandung verbunden, wie sie in der That für jene Zeit nicht erwartet werden konnte: vor diesem Bilde möchte man meinen, dass Duccio nur noch wenige Stufen von dem Gipfel der neueren Kunst entfernt gewesen wäre. Besonders beachtenswerth ist endlich der Umstand, wie es Duccio möglich machte, die Hauptmomente der Passionsgeschichte in soviel einzelne Darstellungen (wie oben erwähnt) zu zerlegen. Denn trotz der Vereinzelung und Trennung der Momente ist gleichwohl eine jede Darstellung mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet, in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg so neue und überraschende

---

§. 17, 1. Fr. K. im Tüb. Kunstblatt, 1827. No. 49—51.

Motive angewandt sind, dass sie Zeugniss geben von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des inneren und äusseren Lebens, und von einer Vertiefung in seinen Gegenstand, wodurch eine bis in das Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Objectivität sich verbindet.

Wir wollen nur eine von diesen zahlreichen Darstellungen, und zwar die erste, welche den Einzug Christi in Jerusalem enthält und eins der grösseren Felder bildet, näher betrachten. Die Scene ist nahe vor dem Thore. Jesus reitet zur Linken auf der Eselin, neben welcher das Füllen geht. Hinter ihm sind die Apostel, alle voll Kraft in den Männer- oder Jünglingsgesichtern. Unter ihnen zeichnet sich besonders Johannes durch Schönheit aus. Ihre auf das Volk gerichteten Gesichter scheinen diesem zu sagen: Hier bringen wir Euch Euren König. Jesus selbst scheint eben mit würdigem, ernstem Blick, der nicht frei von Wehmuth ist, die Rechte aufgehoben, die Worte des Weh's über die Stadt auszusprechen. Ueber ihm pflücken Männer in und unter Bäumen Zweige von denselben. Von den Zinnen der Stadtmauer und über eine Gartenmauer unter den Mauern der Stadt schaut eine Menge von Männern, Weibern und Kindern mit ernsten Blicken, aber voll inniger Theilnahme an dem, was sich begiebt. Vor dem Erlöser her zieht der Volkshaufen. Einige sehen sich um und breiten mit dem Ausdrucke der innigsten Ehrerbietung Kleider auf dem Wege aus, Andre tragen Zweige vor ihm her; noch Andre werden wider ihren Willen fortgedrängt und schauen noch, so gut sie in diesem Drange können, nach dem Könige um. Kurz, es ist ein solches Getümmel auf dem kleinen Raume dargestellt, worin jede Figur nicht etwa blos mit ihrem Körper, sondern durch die Theilnahme ihrer Seele eine Rolle spielt, dass etwas Aehnliches unter den Werken der Malerei schwer zu finden sein dürfte; gewiss ist die Idee eines solchen Getümmels hier so erschöpfend und befriedigend ausgeführt, dass ein grösserer Aufwand dazu schwerlich von Ueberfluss frei gesprochen werden könnte. Im Thore stehen

die Pharisäer und Schriftgelehrten, von denen sich einige über das Aufsehen ärgern, welches ihr Gegner macht, und von Neid verzehrt werden. Andere wundern sich mit aufgehobenen Händen über seine unerhörte Kühnheit. Doch sind auch einige darunter, denen man die boshafte Zuversicht auf dem Gesichte liest, da sie seiner schon Herr werden wollen. — Wie diese Darstellung durch den kunstreichen Ausdruck der mannigfachen und widersprechenden Gefühle einer aufgeregten Volksmenge, so interessiren andre, wie der Abschied Christi von seinen Jüngern, das Gebet am Oelberge u. dergl. durch die tiefe Stille einer inneren Wehmuth und Betrübniss der Seele.

Die ehemalige Vorderseite dieses Altargemäldes enthält grössere Figuren: eine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Hier sieht man die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet und zugleich, vornehmlich in den männlichen, eine sehr treue Nachahmung der Natur. In der Gewandung vermählt sich hier mit der byzantinischen Manier eine eigenthümliche Weichheit, welche bereits eine gewisse Hinneigung zu derjenigen Kunstweise verräth, die im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts ziemlich allgemein wurde.

In der Sakristei des Domes von Siena befindet sich noch 2. eine Reihe kleiner Tafeln, welche dem Duccio anzugehören scheinen; ebenso hat man verschiedene Bilder in der Samm- 3. lung der Sieneser Akademie mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, unter denen vornehmlich ein grösseres Werk, dessen Hauptdarstellung die Anbetung der Hirten ist, zu solcher Auszeichnung berechtigt sein dürfte.

---

§. 17, 2. Nach v. Rumohr (It. Forsch. II, S. 11.) sind dies die Staffeln und Giebel jenes grossen Altargemäldes.

Drittes Buch.

Zweites Stadium der Entwickelung.

Meister des vierzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung.

§. 18. Es ist bereits bemerkt worden, dass in den Werken des Duccio die Kunst ihrer Vollendung schon so nahe steht, dass nur ein geringer Zeitraum zur Erlernung des noch Mangelhaften nöthig zu sein scheint. Und doch sind sie noch durch zwei Jahrhunderte von der Blüthezeit der neueren Kunst getrennt, — eine zu auffallende Erscheinung, als dass derselben nicht besondere Verhältnisse zu Grunde liegen sollten. Suchen wir uns dieselben deutlich zu machen.

In den neuerwachten Kunstbestrebungen war es vornehmlich nur der Gegenstand, den charakteristisch zu erfassen, anschaulich darzustellen und soweit es möglich zu beleben, als Hauptaufgabe galt. Der Geist des schaffenden Künstlers war dem Gegenstande noch fast gänzlich hingegeben, und wenn wir ihn verschiedentlich — in jenen leidenschaftvollen Darstellungen — durchschimmern sahen, so war dies im Wesentlichen doch mehr durch jene eigenthümliche Spannung, in die ihn äussere Umstände versetzt hatten, bewirkt, als durch das innere Bedürfniss, sich selber in dem dargestellten Gegenstande auszusprechen.

Es scheint im ersten Augenblicke als ob eine solche Schei-

dung des Gegenstandes und der besonderen Auffassungsweise nicht zulässig sein dürfe; es scheint, dass hiedurch ein Zwiespalt hervorgerufen wird, welcher die harmonische Ruhe des Kunstwerkes zerstört. Dies ist in der That der Fall, aber der Zwiespalt entsteht nur, um eine neue, tiefere Vereinigung herbeizuführen.

Diese Scheidung und Vereinigung ist aufs Innigste im Wesen des Christenthums begründet. Das Christenthum erkennt in der Welt und ihren Erscheinungen keine selbständige Gültigkeit an: die Welt stellt es als losgerissen von dem göttlichen Geiste dar; aber, dieses Zustandes bewusst, habe sie zugleich das ewige Streben, zu ihm zurückzukehren. Der Künstler sollte diesen versöhnenden Bezug des Irdischen, Vorübergehenden auf das Geistige und Ewige aussprechen.

Schon in den ersten Kunstübungen der Christen war ein solcher Gegensatz herausgetreten, aber wir haben zugleich bemerkt, in wie äusserlicher Beziehung derselbe dort noch ausgesprochen war. In der weiteren Entwickelung einer eigentlich christlichen Kunst reichte eine willkührliche Symbolik nicht mehr aus: die Darstellung selbst sollte Symbol und Inhalt zugleich werden.

Hiebei nun kam es vor allen Dingen darauf an, dass der schaffende Künstler in seiner besonderen Individualität bestimmter hervortrete. Nur in dem inneren Bewusstsein konnte dieser Bezug der körperlichen Erscheinung auf den ewigen Geist klar werden: nur wo die besondere Darstellung das Ergebniss einer selbständigen Auffassungsweise war, konnte der geistige Inhalt mit Freiheit ausgesprochen werden.

So war das Ziel, welches die Vollendung der Kunst bezeichnen sollte, wiederum weit hinausgerückt und erst nach mannigfachen Entwickelungsmomenten zu erreichen. So war es zunächst nöthig, dass eine subjektive Richtung in vollkommener Einseitigkeit sich geltend mache, dass zuerst die Scheidung scharf ausgesprochen werde, ehe man zu einer Vereinigung der Gegensätze hinarbeiten konnte. Und in der That zeigt sich auch diese neu beginnende subjektive Rich-

ung so entschieden vorherrschend, in einzelnen Beziehungen so ausschliesslich, dass sie Manches von den bisher erworbenen Gütern unberücksichtigt liess und von dem Vorwurf, gewisse Rückschritte veranlasst zu haben, nicht freizusprechen sein würde, wenn ein solcher, unter den obwaltenden Verhältnissen, nicht dieselbe Einseitigkeit zeigte. — Es steht diese Anschauungsweise übrigens im entschiedensten Bezuge zu allen übrigen Richtungen jener Zeit, in welcher das sogenannte romantische Princip sich zu seiner höchsten Entwickelung hervorbildete. Kunst und Poesie, Mönchswesen und Ritterthum, Heiligendienst und Minnedienst, — alle Erscheinungen des Lebens tragen dasselbe Gepräge und bilden in ihrem Einklange ein wundersames, eigenthümliches Ganze.

§. 19. Wir betrachten nunmehr die zunächst folgende Periode der neueren Kunst, in welcher die subjektive Auffassungsweise vorherrschte. Toskana, derjenige Landstrich Italiens, dem schon die grössten Namen der vorigen Periode angehört hatten, behauptet auch jetzt den vornehmsten Platz in der Entwickelung dieser neuen Kunstperiode.

Zwei Hauptrichtungen sind in derselben zu unterscheiden: sie bezeichnen die beiden Gegensätze, welche überall in der subjektiven Auffassungsweise vorkommen müssen. In der einen ist der Geist, in der andern das Gemüth vorherrschend thatig; jene sucht die Ahnungen oder Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung niederzulegen, diese hat umgekehrt die Absicht, den Gegenständen der Körperwelt durch ein heiligeres Gefühl eine höhere Weihe zu geben*); jene ist gewissermassen der didaktischen Poesie zu vergleichen und bildet mehr oder minder in allegorischen Beziehungen — bald grübelnd und nüchtern, bald tiefsinnig und phantastisch —, diese ist durchweg lyrisch und giebt ihren Gebilden den vorwaltenden Ausdruck einer besonderen Seelenstimmung. Die

*) Vergl. A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. I, S. 25.

erste Richtung wird vornehmlich von den florentinischen Künst
lern, die zweite von den Sienesern befolgt.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass das bisher Gesagte
n seiner vollkommenen Entschiedenheit nur in einzelnen Fäl
en zur Erscheinung kommen konnte, dass dasselbe mannig
fach durch äussere Verhältnisse modificirt werden und dass
namentlich auch ein gegenseitiger Einfluss der beiden letztge
nannten Richtungen auf einander stattfinden musste.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Giotto und seine Nachfolger.

§. 20. An der Spitze jener vorzugsweis didaktischen u. der allegorischen Richtung steht **Giotto**, der Sohn des Bondone, der im J. 1276 zu Vespignano, in der Nähe von Florenz, geboren und 1336 zu Florenz gestorben ist. Es wird erzählt, wie Giotto von Hause aus ein armer Hirtenknabe gewesen sei; wie Cimabue ihn angetroffen, als er ein Schaaf auf einer Steinplatte zeichnete, wie er ihn mit sich genommen und in der Malerei unterrichtet habe. Seine Zeitgenossen sind seines Ruhmes voll; der grösste unter diesen, Dante, berichtet über ihn in seiner göttlichen Komödie:

Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt,
Herrscher zu bleiben: jetzt ist Giotto kommen,
Und jenem ist der Ruhm fortan geraubt. *)

Seine Wirksamkeit erstreckte sich nicht bloss auf Florenz oder die nächstbenachbarten Orte von Toskana. Ganz Italien, von Padua und Verona bis Gaeta und Neapel, verdankt ihm die mannigfaltigsten Kunstgebilde und Anregungen; selbst nach Avignon folgte er dem Papste Clemens V., und soll dort und in andren Städten Frankreichs Vieles gemalt haben. Päpste

*) *Purgatorio*, XI, 91:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Sicchè la fama di colui oscura.

und Fürsten, Städte und angesehene Klöster wetteiferten, ihm ehrenvolle Aufträge zu geben und waren stolz auf den Besitz seiner Werke. Zugleich war Giotto nicht allein Maler; auch in der Geschichte der Baukunst wird sein Name mit Ehren genannt, indem der Entwurf des schönen gothischen Glockenthurmes neben dem Florenzer Dom von ihm herrührt und der Bau von ihm gegründet und geleitet ward; ebenso hat er sich auch mit glücklichem Erfolge in der Bildhauerkunst versucht, indem nicht nur die *Zeichnungen* zu dem grössten Theil der Sculpturen, welche den Thurm schmücken, sondern auch mehrere dieser Sculpturen selbst von seiner Hand gefertigt sind.

Was die Werke des Giotto anbetrifft, von denen freilich ein grosser Theil untergegangen und von dem Vorhandenen nur sehr Geringfügiges durch Unterschrift als ächt beglaubigt ist, so wenden wir uns zunächst zu denjenigen, welche zur Entfaltung jener eigenthümlichen Anschauungsweise Gelegenheit boten. Hier ist vornehmlich das Verhältniss zu berücksichtigen, in welchem das grosse Gedicht Dante's zu den Kunstbestrebungen der Zeit stand, sofern sich in diesem jene allegorische Anschauungsweise in ihren grossartigsten Zügen ausgesprochen findet und der Beifall, womit dasselbe aufgenommen und verbreitet wurde, zur immer weiteren Nahrung jener Richtung dienen musste. Ja es fehlt nicht an einzelnen Kunstwerken dieser Periode, deren Gegenstand unmittelbar aus dem Dichter geschöpft ist.

2. Zu den letzteren gehört eins der vorzüglichsten Werke Giotto's, welches sich in S. Francesco zu Assisi, in der Unterkirche, über dem Grabe des heil. Franciscus befindet. Hier stellte er, in den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes, die drei Gelübde des Franciskanerordens und die Verklärung des heil. Franciscus dar. Das erste von den Gelübden ist das der „Armuth", in dessen Darstellung Giotto entschieden der Allegorie

---

§. 20, 2. Nähere Beschreibung von W. im Tüb. Kunstblatt 1821, No. 44 und 45. — Umrisse bei *Fea: Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi.*

des Dichters gefolgt ist. Im eilften Gesange des Paradieses, v. 58 ff., sagt dieser nemlich vom heil. Franciscus also*):

Denn mit dem Vater strit er, jung an Jahren,
Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
Die Menschen fest, wie vor dem Tod, verwahren,
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte**)
Und täglich lieber hielt, was er beschwor.
Sie, dess beraubt, der sich ihr erst vermählte***),
Blieb ganz verschmäht mehr als eilfhundert Jahr,
Da, bis zu diesem, ihr der Freier fehlte.
. . . . . .
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort;
Franciscus und die Armuth sieh in ihnen,
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder, und der süsse Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen. U. s. w.

Dieselbe Allegorie findet sich in seiner bildlichen Darstellung, nur reicher ausgeschmückt. Die Armuth erscheint als ein Weib, welches durch Christus mit dem heil. Franciscus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vordrunde verspotten sie; zu beiden Seiten stehen Gruppen von Engeln als Zeugen der heiligen Handlung. Zur Linken wird durch einen Engel ein Jüngling herbeigeführt, welcher (dem Beispiele des Heiligen folgend) einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel eingeladen werden, sich aber trotzig abwenden. — Die andren Darstellungen sind, wie es scheint, eigene Erfindungen. Die „Keuschheit" ist eine Jung-

*) Uebersetzung von K. Streckfuss.

**) Franciscus legte vor dem Bischof von Assisi und seinem Vater, in Gegenwart seines widerwilligen Vaters, das Gelübde der Armuth ab.

***) Christi.

frau, die in einer festen, von Mauern und Zinnen umgebenen Burg sitzt und von Engeln verehrt wird. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franciscus herangeführt, auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die Busse, die ein Anachoretengewand trägt, verjagt. — Die Darstellung des „Gehorsams" ist minder klar und verliert sich bereits in eine willkührliche Symbolik. — In der vierten Darstellung sieht man den heil. Franciscus im goldgewebten Diakonuskleide*) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in seinen Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik den Preis des Heiligen verkünden. Eine Sage schreibt Dante, mit dem der Maler befreundet war, die Erfindung dieser sämmtlichen Gemälde zu; ja, sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Künstler im Traume die Gedanken zu diesen Werken einzuflössen.

3. Zu Florenz malte Giotto, im Saale des Podestà, die Gemeine in der Gestalt eines Richters, sitzend, mit dem Scepter in der Hand, über dem Haupte eine gleichwägende Wage und zu seinen Seiten die Tugenden der Stärke, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung.

4. Für die ältere Peterskirche von Rom fertigte Giotto das berühmte Mosaik der Navicella, dem ebenfalls ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt. Es stellt ein Schiff auf bewegtem Meere mit den Jüngern des Herrn dar, gegen welches die Winde, menschlich personificirt, anstürmen: oben erscheinen die Väter des alten Bundes und sprechen Trost zu. Nach altchristlicher Weise bedeutet es die Kirche. Vorn, zur Rechten steht Christus, der Hort der Kirche, in fester Stellung, indem er den Petrus aus den Wellen emporzieht. Gegenüber

*) Er war Diakonus geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe empfangen.

sitzt ein Fischer in ruhiger Erwartung, die Hoffnung der Gläubigen bezeichnend. Das Mosaik hat mehrfach seine Stelle verändert und ist dabei verschiedenen Restaurationen unterworfen gewesen, so dass fast nur noch die Composition als Giotto's Werk zu betrachten ist. Es schmückt die Vorhalle der gegenwärtigen Peterskirche.

Zu Neapel, in dem Kirchlein der Incoronata, malte Giotto s. die sieben Sakramente. In diesen Gemälden tritt das eigentlich allegorische Element, welches die Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt im Wesentlichen immer nur durch unsere Verstandesthätigkeit zu Wege bringt, nicht mehr hervor; sie stellen wirkliche Situationen des Lebens dar, in deren Verbindung jedoch wiederum ein tieferer Gedanke ausgesprochen ist. Denn indem sie das gesammte Leben des Menschen in seinen freudenreichsten und schmerzvollsten Momenten zusammenfassen, zeigen sie zugleich den steten Bezug desselben auf ein höheres gnadenreiches Wesen und diejenigen Mittel, welche die Kirche dem Menschen zur Weihe des irdischen Daseins und zur Reinigung von der Sünde gegeben hat. Diese Darstellungen füllen einen der quadratischen Räume des gothischen Gewölbes aus. Je zwei sind in einem der vier Dreieckfelder desselben angebracht; in dem letzten ist als achtes Gemälde eine allegorische Darstellung der Kirche hinzugefügt. Wir werden auf diese Gemälde, die zum grössten Theil sehr wohl erhalten sind, wiederum zurückkommen. (S. u. **).

Zu der letztgenannten Richtung gehören auch die zahl- s. reichen Reliefs und Statuen, welche Giotto für die unteren drei Abtheilungen des von ihm erbauten Glockenthurmes zu Florenz angeordnet hat. Auch diese Werke bilden einen grossen, mit tiefer Weisheit erfundenen Cyklus, indem sie die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung darstellen. Ein Zusammenhang ähnlicher Art ging auch durch den ge-

§. 20, r. Ausführlicheres über diese Malereien, hat der Verfasser in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, 1835, n. 43 u. 44. berichtet.

§. 20, s. F. Forster's Beiträge, S. 155 ff.; 192

sammten bildnerischen Schmuck, mit welchem Giotto die Façade des Florenzer Domes versehen hatte, der jedoch durch die aufgeklärte Barbarei späterer Jahrhunderte vernichtet worden ist.

Von den eigentlich historischen Darstellungen, deren Ausführung dem Giotto zugeschrieben wurde, hat sich sehr Weniges erhalten; ein grosser Theil derselben ist neuerlich als die Arbeit andrer Hände bezeichnet worden. Die vorzüglichsten und ächtesten Darstellungen dieser Art finden sich auf einer Reihe kleiner Tafeln, welche ehemals die Schränke in der Sakristei von S. Croce zu Florenz schmückten. Sie stellen das Leben Christi und das des heiligen Franciscus dar, — die Momente des letzteren in Bezug auf die besonderen Momente des ersteren —, eine Gegenüberstellung, welche durch die begeisterte Verehrung des heil. Franciscus in jener Zeit (man fand in ihm den zweiten Engel der Offenbarung) erklärlich wird. So liegt selbst hier den historischen Darstellungen wiederum ein besonderer Bezug zu Grunde, welcher auch in ihnen die dem Künstler eigenthümliche Hauptrichtung zeigt. Es waren im Ganzen 26 Tafeln; nur 20 derselben befinden sich gegenwärtig in der Sammlung der florentinischen Akademie; zwei minder bedeutende sind im Museum zu Berlin.

Wir geben die einzelnen dargestellten Momente in ihrer Gegenüberstellung; die gegenseitigen Bezüge sind freilich nicht alle gleichmässig in die Augen fallend.

Das Leben Christi.

1. Besuch der Maria bei der Elisabeth.
2. Die Geburt Christi.
3. Die Anbetung der Könige.
4. Die Beschneidung.
5. Der Streit mit den Schriftgelehrten.
6. Die Taufe Christi.
7. Die Verklärung.

---

§ 20, 1. Kubbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern, T. V—X. — Kugenhausen, Gesch. der Malerei, II, T. 3—8.

8. Das Abendmahl.
9. Die Kreuzigung.
10. Die Auferstehung.
11. Christi Erscheinung vor den Marien.
12. Thomas, der Christi Wunden berührt.
13. Die Ausgiessung des heil. Geistes.

Das Leben des heil. Franciscus.

1. Franciscus, der sich, in Gegenwart des Bischofs, entkleidet und seinem Vater die Kleider zurückgiebt.
2. Das Christkind, welches dem Heiligen in der Weihnacht erscheint.
3. Fr. hält das stürzende Gebäude des Lateran (nach einem Traume des Pabstes).
4. Fr. kniend vor dem Pabst, dem er seine Ordens-Regel überreicht.
5. Fr. vertheidigt die Regel.
6. Fr. vor dem Sultan predigend.
7. Fr. von einem feurigen Wagen emporgetragen.
8. Fr. empfangt die Wundenmale.
9. Die Auferweckung eines Todten durch Hülfe des Heiligen.
10. Fr. erscheint den versammelten Brüdern.
11. Aehnliche Darstellung, wo jedoch die Mönche entsetzt zur Erde gestürzt sind.
12. Ein Frommer, der an dem auf dem Katafalk ausgestellten Körper des Heiligen die Wundenmale untersucht.
13. Einer von des Heiligen Gefährten der sich, als ein anderer Judas, erhenkt.

Nächst diesen kleinen Bildern sind die Wandmalereien in [a] der Kirche SS. Annunziata dell' Arena zu Padua zu erwähnen, bei denen es, bei vorwaltender Absicht, biblisch historische Momente darzustellen, gleichwohl ebenfalls nicht an allegorischen Beziehungen fehlt. Diese Werke füllen den ganzen in-

---

a. Tüb. Kunstblatt, 1826, No. 69.

neren Raum einer Kapelle aus. Sie enthalten die Darstellung des Lebens Christi, Mariens und Josephs, in etwa 50 in chronologischer Ordnung angereihten Quadraten, die äusserst geschmackvoll eingerahmt sind. Der Grund des einfachen Bogengewölbes ist blau und mit goldenen Sternen besäet; auch ist die Decke mit Köpfen der Propheten, Evangelisten und Heiligen geziert. Die unterste Reihe der zwei Seitenwände ist mit allegorischen Figuren, Grau in Grau, abgeschlossen. Die grosse Wand über dem Portale ist mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes ausgefüllt. Leider sind diese grossartigen Werke mannigfach durch eine neuere Uebermalung entstellt worden.

Von den Malereien an dem unteren Theil der Wände in
o. der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, welche, wie bereits erwähnt, das Leben des heil. Franciscus darstellen, werden einige (von der Scene an, wo Franz bei dem Hauptmann von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) dem Giotto nicht ohne Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, wenngleich diese Annahme bereits bedeutenden Wider-
m. spruch erfahren hat. — Im Refectorium von S. Croce zu Florenz befindet sich auf der einen Wand ein grosses Abendmahl, wie dergleichen häufig in diesen Speisesälen dargestellt wurde, um den versammelten Mönchen stets als heiligstes Liebesmahl vor Augen zu stehen. Es ist ein feierliches grossartiges Werk und hat bis auf die neueste Zeit für Giotto gegolten, gegenwärtig wird die Wahrheit dieser Annahme bestritten. — Auf die Geschichten des Hiob, die Giotto im Campo Santo zu Pisa gemalt haben soll, die aber bestimmt einem späteren Meister angehören, werden wir später zurückkommen. (§. 25, o.)

---

§. 20, o. Tüb. Kunstbl. 1827, n. 42. — Zwei Umrisse bei Riepenhausen, Gesch. d. Malerei II, 11 und 12.

§. 20, m. v. Rumohr It. F. II, S. 70. (Dagegen: F. Förster im Berliner Museum, 1833, n. 15, S. 117); und: E. Förster, Beiträge etc. S. 137. Anm. — Gestochen ist das Abendmahl von Lasinio und von Ruscheweyh.

Minder bedeutend, als die oben angeführten Werke sind die wenigen vorhandenen Altartafeln Giotto's, obgleich gerade zwei von diesen Stücken mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind. Das eine ist eine Krönung der Maria, wo 11. auf den Seitentafeln Heilige und musicirende Engel dargestellt sind, in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli oder Giugni). Das andre eine Madonna, mit Heiligen und Engeln auf den 12. Seitentafeln, aus der Kirche S. Maria degli Angeli bei Bologna stammend. Das Mittelbild dieses Werkes, welches die Unterschrift trägt, befindet sich in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln in der Pinakothek zu Bologna. 13

Wenden wir uns nunmehr zu der besonderen Weise, wie 14. die angegebenen Darstellungen ausgeführt sind, so bemerken wir zunächst, dass der Styl der byzantinischen Kunst hier entschieden verlassen ist. Es tritt eine eigenthümliche Weichheit der Bewegungen hervor, die im Einzelnen sogar bis zu übertriebener Zierlichkeit durchgeführt ist, und die sich vornehmlich in den weichen und langgezogenen Falten der Gewandung ankündigt. Diese Eigenthümlichkeit ist charakteristisch für die gesammte Periode, deren eine Richtung wir zuerst in Giotto repräsentirt sehen; sie kehrt durchweg (nur modificirt nach den Eigenthümlichkeiten hervorstechender Meister) in typischer Weise wieder. Und wie in den gemessenen Formen einer in strengem Styl behandelten Gewandung überall ein architektonisches Gesetz sichtbar wird, so dürfen wir besonders den genannten Typus in nächste Verbindung mit der gothischen Architektur bringen, deren Charakter derselbe durchaus entspricht und mit welcher er gleichzeitig auftritt und verschwindet. Auch in den Köpfen seiner dargestellten Personen zeigt Giotto häufig eine typisch wiederkehrende Bildungsweise, die in vielen Fällen sogar nicht sonderlich schön erscheint.

---

§ 20, 11. Umriss bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 111, n. 4. 5. — E. Förster, Beiträge, III. IV.

§ 20, 13. *Catalogo dei quadri, che si conservano nella Pinacoteca della R. Accademia delle belle arti in Bologna, p. 80.*

die Augen sind insgemein scharf geschlitzt und stehen nur in geringem Zwischenraume von einander. Ueberhaupt war es ihm im Ganzen weniger um Schönheit, als, zur Verständlichung seiner neu erfundenen Darstellungen, deren Bedeutung durch keine ältere Ueberlieferung gegeben war, um Charakteristik zu thun. Doch sieht man im Einzelnen auf seinen Gemälden gar anmuthige Köpfe, und das Ganze ist stets in schönen Verhältnissen, wo es nöthig war auch in einer eigenthümlich feierlichen, einfach melodiösen Weise geordnet. Die Ausführung im Detail ist freilich durchweg meist flüchtig und mehr andeutungsweise; es konnte auch diese seinen besonderen künstlerischen Absichten minder nahe liegen. Das Bindemittel, dessen er sich zum Farbenauftrage bediente, ist flüssiger und minder zähe als das bisher gebrauchte und gestattete der Hand eine grössere Leichtigkeit; auch hat dasselbe wenig nachgedunkelt.

15. Vorherrschend ist in seinen Darstellungen, wie erwähnt, die Charakteristik, und er hat dieselbe mit so glücklichem Erfolge geübt, dass seine Zeitgenossen wohl gerade durch diesen Umstand von der bisher ungekannten Lebendigkeit seiner Darstellungen überrascht wurden. Das bedeutendste Beispiel für dieses Element seiner Kunst sind die genannten Darstellungen der Sakramente in der Incoronata zu Neapel. Hier sieht man nicht blos Köpfe, die mit grösster Wahrheit dem Leben nachgebildet sind, sondern zugleich eine so naive Auffassung der besonderen Situationen, dass dieselben in ihrer vollen Bestimmtheit dem Beschauer vor Augen gerückt werden. Wir geben die Beschreibung einiger von diesen Darstellungen, die für die Kunstweise Giotto's bezeichnend sind.

Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch gothischen Style, zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit ernster, sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Beine und

icken sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; m vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, blickt man entflichende Teufelgestalten.

Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft,— offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Pabst unter einem Baldachine, mehrere mirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen, schüchternen Priesters, welcher geweiht erden soll und hinter welchem andre Geistliche und mehrere horknaben stehen. Den Vorgrund bildet ein Chor von zehn ngern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige ngerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragsise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe fs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. nks oben schwebt ein Engel.

Die Ehe. Ein reich ornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein rstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den ng anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände nander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits r Stifter der Kirche, der Königin Johanna I. und des Ludig von Tarent; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes ines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht n Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihr Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. a.; nter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster ewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet ch unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von wei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite n Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen eiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und

einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen einen Reigentanz aufführen. U. s. m.

1. §. 21. Der bedeutendste unter den Schülern Giotto's war Taddeo Gaddi, Sohn des oben genannten Gaddo Gaddi. Er ward um das J. 1300 geboren und von Giotto über die Taufe gehalten; die Zeit seiner Blüthe fällt um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Auch bei diesem Künstler finden sich Beispiele, dass er die Hauptrichtung seines Meisters befolgt habe, wie er namentlich im Tribunal des alten Handelsgerichtes zu Florenz ein Bild der Wahrheit malte, welche der Lüge die Zunge ausschneidet, und daneben die sechs Männer, aus denen jenes Gericht bestand. Diese Darstellung (die nicht mehr vorhanden ist) scheint jedoch keinen sonderlich künstlerischen Sinn für jene, ohnehin schon schwierige allegorische
2. Auffassungsweise zu verrathen. — Bedeutender zeigt sich Taddeo in einem grossen Cyklus noch vorhandener, einfach historischer Gemälde, bei denen jener zweite Vorzug des Giotto — die naive und charakteristische Auffassung des Lebens betreffend — mit eigenthümlicher Schönheit und Reinheit durchgebildet ist. Es sind Darstellungen in Bezug auf das Leben der Maria, ausgeführt an zweien Wänden der Kapelle Baroncelli (gegenwärtig Giugni) in S. Croce zu Florenz; Malereien, in denen sich eine eigenthümlich zarte Phantasie ausspricht, welche einen, der Erbauung gewidmeten Gegenstand zur anmuthigsten Idylle umzugestalten weiss. So ist namentlich in dem Bilde, welches die Geburt der Maria darstellt, das Kosen der Frauen mit dem neugebornen Kinde, — in dem folgenden, wo Maria als Kind die Stufen des Tempels emporsteigt, die Schaar der Tempeljungfrauen, die ihr freudig durch die luftigen Säulenhallen entgegeneilen, in äusserst liebenswürdiger Weise dargestellt. Von wundersamem Eindruck ist eins der kleineren Gemälde an der Fensterwand. Hier sieht man

---

§. 21, 1. Sämmtliche Darstellungen (mit Ausnahme der beiden obersten an der Fensterwand — Verkündigung und Besuch der Maria —) sind von Lasinio in seiner Collektion nach alten Florentinern gestochen, T. XIV — XVII.

die drei Weisen des Morgenlandes auf der einsamen Bergeswacht, wo sie lange Jahre nach dem Sterne hinausgeschaut haben und wo ihnen jetzt der Stern und in dessen Strahlen das Christkind erscheint: anbetend sinken sie in die Kniee, indem der eine die Augen vor dem Glanze zu schirmen sucht, der andre das Haupt aufmerksam vorbeugt und emporweist, der dritte gläubig hingegeben die Hände über der Brust kreuzt. — Ausser diesen Wandgemälden sind verschiedene kleinere 3 zierlich ausgeführte Tafeln von der Hand des Taddeo vorhanden: mehrere in der Sammlung der Florentiner Akademie; ebenfalls mehrere im Museum von Berlin, unter denen sich 4 vornehmlich einige, die zusammen ein kleines Altarwerk ausmachen und mit dem Namen des Künstlers und dem J. 1334 bezeichnet sind, auszeichnen.

Jene eigenthümlich sinnige Weise, in welcher Taddeo das Leben der Maria dargestellt, musste zu mannigfacher Nachfolge anreizen. So sehen wir in einer Kapelle der Sakristei von 5. S. Croce auf der einen Seitenwand dasselbe ganz in entsprechenden Abtheilungen ausgeführt und auf der gegenüberstehenden Wand die Geschichte der Maria Magdalena in ähnlicher Weise behandelt. Trefflich sind auch hier die Compositionen (in dem zweiten Cyklus vornehmlich der Besuch Christi bei Martha und Maria); aber die Ausführung zeigt nicht jene Feinheit des Gefühls, welche bei Taddeo so sehr anzieht; daher die frühere Annahme, welche diese Werke dem Taddeo selbst zuschrieb, nicht wohl gültig ist.

Aehnlich auch behandelte Angiolo Gaddi, der Sohn und Schüler des Taddeo, das Leben der Maria in einem gros- 6. sen Cyklus von Wandgemälden, womit er die Kapelle des heiligen Gürtels in der Kathedrale von Prato ausschmückte. Hier nehmen diese Darstellungen wiederum nur die eine Wand ein; an der zweiten Wand fügte er die Himmelfahrt und die Krönung der Maria, an der dritten die Geschichte ihres heili-

§. 21, 5. Zwei Darstellungen (eine aus jedem Cyklus) in Kuhbeil's Studien, Bl. 27 und 28. — Vergl. v. Rumohr, It. F. II, S. 89.

gen Gürtels hinzu. Diese Malereien, sowie diejenigen, welche
7. Angiolo im Chore von S. Croce zu Florenz ausführte, (bei
des die erhaltensten von seinen Werken) haben etwas allge
meinhin Schlichtes und Tüchtiges im Style seiner Vorgänger
den sie jedoch nur in einer mehr handwerksmässigen Fortbil
dung wiederholen. Doch ist bei den letztgenannten Malereien
wiederum zu bemerken, dass der Gegenstand, welchen sie be
handeln, an bedeutsamen, der Allegorie nahekommenden Be
zügen reich ist. Sie stellen nehmlich die Geschichte des hei
ligen Kreuzes dar; die einfache Angabe der Bilder auf der
einen Seitenwand wird das Gesagte bestätigen. Zu oberst sieht
man die Geschichte des Baumes der Erkenntniss; darunter,
wie derselbe Baum als Brücke dient und die Königin von
Saba, seine künftige Bedeutung ahnend, vor ihm kniet; dann,
wie der Baum aus einem Sumpfe gezogen und als Kreuz zu-
gerichtet wird; endlich, wie eine Todte durch das Kreuz, in
Gegenwart der Kaiserin Helena, wieder erweckt wird. U.
s. w.

§. 22. Aehnlich verhält sich ein andrer Künstler jener Zeit, Giottino (eigentlich Tommaso genannt), der jedoch strenger auf die Eigenthümlichkeiten in Giotto's Kunstübung einzugehen und dieselben mit Geist wiederzugeben wusste.
1. Ein Zeugniss hiervon geben die Wandgemälde, welche sich von ihm in S. Croce zu Florenz, in der Kapelle Bardi, erhalten haben und Wundergeschichten des heil. Silvester dar-
2. stellen; ebenso eine Krönung Mariä in der Unterkirche des heil. Franciscus zu Assisi. Giottino, der diesen Namen von seiner glücklichen Nachahmung Giotto's erhalten zu haben scheint, war der Sohn eines gewissen Stefano, eines Schülers des Giotto, der von der Kunstfertigkeit, womit er die Besonderheiten der natürlichen Erscheinung nachzuahmen verstand, den Beinamen des „Affen der Natur" erhielt.

Noch manche Schüler und Nachahmer Giotto's werden erwähnt, die indess hier übergangen werden dürfen, indem ihre Thätigkeit nicht zur weiteren Förderung der Kunst gedient hat, wie auch von den eben angeführten keiner dem

Meister in der Grösse der Gedanken gleich kam. Nur des Mosaikarbeiters Pietro Cavallini möge noch vorübergehend gedacht werden, der dem Giotto bei der Ausführung der Navicella in Rom half und von dem dort (in der Altarnische von S. Maria in Trastevere, am unteren Theil, u. a.) noch einige musivische Darstellungen erhalten sind.

§. 23. Eigenthümlich steht unter diesen Künstlern Giovanni da Melano da, der, ein Schüler des Taddeo Gaddi, um das J. 1365 blühte. Seine Hauptwerke sind die Wandmalereien, die er in der Unter-Kirche S. Francesco zu Assisi, am Gewölbe des Querschiffes zur Rechten des heil. Grabes, ausführte und die wiederum das Leben der heil. Jungfrau darstellen; sodann ein Altarbild mit Heiligen in der Kirche Ognissanti zu Florenz (auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes). Hier zeigt sich die Anmuth des Taddeo nicht nur um Vieles gefördert, sondern zugleich mit dem Ausdrucke einer so eigenthümlichen Milde und hingebenden Sehnsucht verschwistert, dass der Künstler im Wesentlichen vielleicht mehr zu jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode zu rechnen sein dürfte.

§. 24. Die durch Giotto eröffnete Richtung zeigt sich in grossartigster Entfaltung in einigen andren, ebenfalls noch erhaltenen Werken, als deren Verfertiger zwar auch gewisse Schüler und Nachfolger Giotto's genannt werden, — eine Annahme, deren Unzulänglichkeit indess neuerdings nachgewiesen ist.

Das eine von diesen Werken bilden die Malereien, welche die Wände und Gewölbe des grossen Kapitelsaales (der sogenannten Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz bedecken. Die ganze Kapelle ist die Stiftung eines reichen Florentiner Bürgers, des Mico Guidalotti, zur Feier

---

§. 24, 1. Einzelne Gruppen aus den Darstellungen der spanischen Kapelle bei Kuhbeil, Studien etc. Bl. 15 – 17, 19, 20, 22 – 25. – Vergl. Moreni *Notizie stor. riguard. il Capitolo di S. Maria Novella p. 9 sqq.*, auszugsweise bei Richa *Notizie istor. delle chiese fiorentine, t. III, p. 85 sqq.* — v. Rumohr, It. F. II, S. 81, 97; F. Forster, Beiträge, S. 154

des damals noch neuen und mit grosser Begeisterung aufgenommenen Frohnleichnamsfestes bestimmt. Im J. 1322 wurde die Kapelle gegründet und, sobald sie vollendet, mit den Gemälden geschmückt, deren Hauptinhalt die siegreiche Verherrlichung der katholischen Kirche bildet, sowie jenes Fest selbst zu gleichem Zwecke eingerichtet war.

2. Die Altarwand, den Fenstern gegenüber, stellt die Passion Christi dar, als diejenige Begebenheit, welche den eigentlichen Grund und Beginn der christlichen Kirche bildet, und deren stetes Gedächtniss das Frohnleichnamsfest feiert. Diese Darstellung ist über und zu den Seiten der kleinen, im Halbkreis überwölbten Altarnische angeordnet, und zwar auf eigenthümliche Weise, so dass nemlich die verschiedenen Momente der Passion nicht von einander gesondert sind. Zur Linken sieht man die Kreuztragung, welche sich um die Häuser von Jerusalem den Berg emporwindet; oben die Kreuzigung, wo auf der einen Seite die Gruppe der klagenden Frauen schön und grossartig dargestellt ist, auf der andern Seite durch Reiter auf das Volk eingehauen wird, welches hastig entflieht; darunter, zur Rechten der Nische, ist die Höllenfahrt Christi dargestellt. Das Dreieckfeld des Kreuzgewölbes über der Altarwand enthält die Auferstehung Christi; die beiden Engel, welche auf dem Sarge sitzen, sind schön und fast noch byzantinisch strenge gezeichnet, die drei Marien in feierlicher Bewegung. Das gegenüberstehende Dreieckfeld, über der Eingangswand, enthält die Himmelfahrt Christi.

3. Die Malereien der Eingangswand sind grösstentheils zerstört, indem die Fenster früher nicht geschlossen waren und den Zugang der Witterung gestatteten; sie stellten, nach Vasari, das Leben des heil. Dominicus dar. Zu erkennen ist hier nur noch u. a. eine Predigt des Heiligen, und an dem einen Fensterpfeiler die Erweckung eines gestorbenen Mädchens, welches sich mit wundersamer Geberde zu seiner Mutter wendet.

4. Das Gemälde, welches die linke Wand der Kapelle (vom Eingange aus gesehen) schmückt enthält eine allegorische

Darstellung der Weisheit der Kirche. In der Mitte des Bildes, nach oben zu, sieht man hier den heiligen Thomas von Aquino, welcher für den grössten Philosophen seiner Zeit gehalten wurde und namentlich für die Einrichtung des Frohnleichnamsfestes thätig gewesen ist. Er sitzt unter einem reichen gothischen Baldachine und hält ein Buch in der Hand, worauf die (lateinischen) Worte des Buches der Weisheit (VII, 7 u. 8) stehen: „Darum so bat ich, und ward mir Klugheit gegeben; ich rief, und mir kam der Geist der Weisheit. Und ich hielt sie theurer denn Königreiche und Fürstenthümer." Ueber ihm schweben Engel; zu seinen Seiten sind Bänke, auf deren jeder fünf Propheten und Evangelisten sitzen; zu seinen Füssen sitzen drei Männer mit Büchern, in kauernder Stellung gleich überwundenen Sklaven: es sind die vornehmsten Ketzer, Arius, Sabellius und Averrhoes. Auf dem unteren Theile des Bildes, vor einer langen durchlaufenden Wand, sieht man vierzehn allegorische weibliche Figuren, jede unter einem gothischen Baldachine sitzend, leichte, schlanke Gestalten mit edlen und anmuthigen Gesichtern. Sie bedeuten, von der Fensterwand anfangend: das weltliche Recht, das kanonische Recht; die spekulative Theologie, die praktische Theologie; die drei Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe; die sieben freien Künste: die Arithmetik (mit den Tafeln der Rechenkunst), die Geometrie (mit Winkelmaass und Cirkel), die Astrologie (mit der Himmelskugel), die Musik (mit Klanginstrumenten), die Dialektik (mit einer Schlange unter dem Schleier), die Rhetorik und die Grammatik. Zu den Füssen einer jeden von diesen Figuren, eine Stufe niedriger, sitzt ein Mann, welcher gerade in der entsprechenden Wissenschaft oder Tugend einen berühmten Namen gewonnen hat. Das tiefe Nachdenken und die Begeisterung der Offenbarung ist in der ganzen Reihe dieser Männer sehr glücklich ausgedrückt und ihnen durchweg das eigenthümliche Gepräge einer grossartigen Ruhe gegeben. — Auf dem Dreieckfelde des Gewölbes ist über diesem Gemälde die Ausgiessung des heiligen

Geistes dargestellt, dessen Bezug auf das Hauptbild in den Worten des heil. Thomas ausgesprochen ist.

s. Wie auf dem genannten grossen Gemälde die Kirche in beschaulicher Ruhe dargestellt ist, so erscheint sie auf der gegenüberstehenden Wand, zur Rechten des Einganges, in ihrer nach aussen gerichteten Thätigkeit. Dies Bild ist sehr reich an Figuren und besteht aus einer bedeutenden Reihe verschiedener Gruppen. Auf der unteren Seite desselben, links, sieht man ein grosses kirchliches Gebäude in italienisch-gothischem Styl, ein Abbild des Domes von Florenz nach seiner ursprünglichen Anlage, welches hier als ein Sinnbild der geistigen Kirche gelacht werden muss. Davor sitzen Pabst und Kaiser, als oberste Schirmherren der Kirche, geistliche und weltliche Herren neben ihnen, sehr feierliche und würdige Gestalten. Zu den Seiten steht und kniet die gläubige Gemeine, die zum Theil aus berühmten Männern und Frauen der Zeit, zum Theil aus Armen und Gebrechlichen besteht; sie wird zugleich sinnbildlich als eine Heerde Schaafe dargestellt, welche vor den Füssen des Pabstes weidet und von zwei Hunden bewacht wird. Weiterhin, zur Rechten, sieht man den heiligen Dominicus predigend gegen die Ketzer, die Feinde der Kirche, und einige derselben bekehrend. Daneben sieht man wiederum die Heerde, wie sie von Wölfen angefallen und von den Hunden vertheidigt wird. Die Hunde sind sämmtlich schwarz und weiss gefleckt, um hiemit auf die Ordenstracht der Dominikaner (Domini Canes) hinzudeuten*), denen eine solche Vertheidigung der Kirche obliegt. Auf derselben Seite, weiter hinauf, sieht man die Freuden und Verirrungen der Welt, Reigentänze und dergleichen, sodann die Bekehrung und Busse der in irdischem Treiben befangenen Menschen. Ueber der Kirche ist das Thor, welches zum Himmel führt, dargestellt; Petrus öffnet dasselbe den Begnadigten und lässt sie in das Paradies

*) Auch berichtet die Legende, des heil. Dominicus Mutter habe vor dessen Geburt geträumt, dass sie einen solchen Hund zur Welt bringen würde.

eingehen, wo Christus in der Glorie und Engelchöre zu seinen Seiten sichtbar werden. Die Darstellung des ganzen, reichbewegten Gemäldes ist äusserst lebendig, die Costüme, wie es hier erfordert wurde, überall die der Zeit, und in den Köpfen vieler Personen eine nicht unglückliche individuelle Auffassung, wie uns denn viele Namen von Personen jener Zeit überliefert sind, deren Portraits auf dem Bilde enthalten sein sollen. — Das Gemälde auf dem darüber befindlichen Dreieckfelde des Gewölbes enthält das Schiff der Kirche auf stürmendem Meer, dieselbe Composition, welche Giotto in Mosaik an der Peterskirche zu Rom ausgeführt hatte.

Die Meister, denen man diese Malereien bisher zugeschrieben hatte, sind Taddeo Gaddi, von dem die Darstellungen an der Decke und die linke Seitenwand mit dem heil. Thomas von Aquino herrühren sollen, und der Sieneser Simone di Martino als Verfertiger des Uebrigen.

•

§. 25. Wir wenden uns nunmehr zu einem Orte, welcher für 1. die Geschichte der Kunst im 14ten Jahrhunderte vor allen wichtig ist. Es ist dies der Campo Santo, der Friedhof von Pisa, ein Raum von ungefähr 400 Fuss Länge und 118 Breite, mit hohen Mauern umgeben, an deren innerer Seite eine breite, offene Bogenhalle umherläuft. An der (schmalen) Ostwand ist eine grössere Kapelle angebaut, zwei kleinere an der Nordseite, und diesen gegenüber, an der Südseite, sind die beiden Eingänge. Dieser Raum soll, um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, durch Erde, welche man aus dem gelobten Lande herüber brachte, ausgefüllt worden sein; das Gebäude ward im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts durch Giovanni Pisano, den Sohn des oben erwähnten Nicola errichtet. Sämmtliche Wände, von oben bis unten, wurden sodann mit grossen Gemälden geschmückt. Die Kapelle auf der Ostseite wurde bereits um den Anfang des vierzehnten

---

§. 25. C. Lasinio *Pitture a fresco del campo Santo di Pisa.* — Vergl. Rosini *Descrizione delle pitture del campo s. di Pisa.*

Jahrhunderts ausgemalt; von diesen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten.

2. Die ältesten der erhaltenen Malereien in der Halle des Campo Santo sind diejenigen, welche sich an der Ostwand, zur linken Seite, wenn man aus jener Kapelle tritt, befinden. Sie stellen die Passion Christi, seine Auferstehung, seine Erscheinung vor den Jüngern und Himmelfahrt dar, und sind, wie es scheint, noch vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ausgeführt. Durch die Darstellung der Passion geht ein eigener grossartig phantastischer Zug; die anderen sind ernster und feierlicher, besonders, wo Christus den Jüngern erscheint und diese seine Wundenmale berühren. In der Ausführung sind die Bilder roh und ausserdem übermalt. Man schreibt sie einem gewissen Buonamico Buffalmaco zu, dessen ganze Existenz jedoch zweifelhaft ist, indem seine Lebensbeschreibung bei Vasari nur ein Gewebe launiger Novellen bildet.

3. Bedeutender sind diejenigen grossen Gemälde, welche diesen Darstellungen zunächst an der Nordwand folgen. Sie gehören etwa der Mitte jenes Jahrhunderts an und sind das Werk eines tiefsinnigen, phantasiereichen Künstlers, dem es gelungen, seine Anschauung von Leben und Tod in einem Farbengedichte darzustellen, welches, der tiefsten Bedeutung voll, dennoch weder Symbole noch eigentlicher Allegorieen zum Ausdrucke der darin enthaltenen Gedanken bedarf, und in dieser unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellung und Inhalt um so bedeutender wirkt. Der Geist dieses Künstlers steht in der That noch über Giotto, dessen Richtung er befolgt; er würde dem Dichter der göttlichen Komödie zu vergleichen sein, wenn der, freilich noch sehr untergeordnete Grad seiner technischen Ausbildung der Vollendung in Dante's Terzinen nicht zu fern stände. Andrea, der Sohn des florentinischen Bildhauers Cione, wird als der Verfertiger der in Rede stehenden Gemälde angegeben. Er blühte in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und starb im J. 1389. Er war zugleich einer der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer seiner Zeit und wird insgemein, mit seinem Bein-

men, Orgagna oder Orcagna (richtiger Arcagno, verstümmelt aus Arcagnolo) benannt.

Das erste von diesen Gemälden heisst „der Triumph des Todes.“ Zur Rechten sieht man hier eine festliche vornehme Gesellschaft von Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der Jagd heimgekehrt ist. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und üppige Gewande; prächtige Decken sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Da kömmt, zur Linken, eilenden Fluges der Tod herbei. Es ist ein grausiges Weib, mit wildflatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drahtgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand, und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dicht gedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man an ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Kardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborener Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verlorenen schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor; die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von ei-

ner andern, wo man eine zweite Jagdgesellschaft sieht, di
einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederun
reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmück
ten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken un
Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarkophagen ge
führt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinande
stehen und in denen man drei Fürstenleichen in den verschie
denen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm um
krochen, erblickt. Daneben steht ein Mönch, ein Greis in
höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gege
die Fürsten gewandt, auf dies bittere Memento Mori hinab
Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über de
Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruch
zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthvolle
Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sic
hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, siel
man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenige
die den Freuden der Welt nachgehen, in einem beschaulichen
bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alter
erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eich
kätzchen spielen um ihn her; ein andrer sitzt und liest; ei
dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächti
gen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter de
in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen ver
schiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalte
seien.

5. Die zweite grosse Darstellung ist das „Weltgericht". I
diesem Werke herrscht eine eigenthümlich symmetrische, fas
architektonische Strenge der Composition, welche jedoch fü
den Gesammteindruck um so mächtiger wirkt und welche in
Einzelnen gleichwohl noch Raum zu mannigfach geistreiche
Motiven gelassen hat. Oben, in der Mitte, sitzen Christu
und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links, nac
der Seite der Verdammten, indem er seine Seitenwunde en
blösst und den rechten Arm in drohender Geberde erheb
eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zu

Rechten des weltenrichtenden Sohnes, ist das Bild der himmlischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu Beider Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Ueber Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Unter ihnen ist eine streng rhythmische Gruppe andrer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; zwei von diesen blasen die Posaunen; ein dritter hüllt sich zitternd vor dem ungeheuren Schauspiele in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Hier sieht man, in der Mitte, den König Salomo der indem er sich erhebt, noch zweifelhaft ist, nach welcher Seite er sich wenden müsse; hier sieht man einen scheinheiligen Mönch, der durch einen Engel aus der Schaar der Gebenedeiten an den Haaren zurückgezogen wird, und einen Jüngling in weltlichen Kleidern, den ein andrer Engel von der Seite der Verdammten zu jenen hinüberführt. Die Seligen und die Verdammten erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrangten Scharen übereinander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Auch hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannigfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Jene Motive der Bewegung in den Gestalten Christi und der Maria sind nachmals von Michelangelo, in seinem berühmten Gemälde des Weltgerichts zu Rom, wiederum aufgenommen worden; aber er steht, trotz der Vollendung seiner Formen, betrachtlich gegen die hohe Würde des alten Meisters zurück. Auch die Anordnung der Patriarchen und Apostel hat späteren Meistern, namentlich dem Frà Bartolommeo und Raphael, zum Vorbilde gedient.

6. Die dritte Darstellung, welche sich unmittelbar der vorhergehenden anschliesst, ist die „Hölle." Dieses Bild soll nach einem Entwurfe des Andrea von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein, und in der That steht es auch in diesem Bezuge gegen die Vorigen zurück, sowie selbst die Composition, die die Phantasie ins Ungeheure zu gehen veranlasste, minder bedeutend ist. Die Hölle ist hier wie ein grosser Felskessel dargestellt, der sich in vier Abtheilungen über einander erhebt. Zwischendurch sitzt Satan, ein furchtbarer eisengepanzerter Riese, ein feuriger Ofen, aus dessen Leibe an verschiedenen Stellen Flammen hervorschlagen und darin Sünder verbrannt und zermalmt werden. Zu seinen Seiten, in den verschiedenen Abtheilungen, werden die Verdammten von Schlangen und Dämonen gepeinigt. Die ganze untere Hälfte des Bildes ist im sechzehnten Jahrhundert flau modern übermalt und verändert worden*).

Es ist neuerdings die Meinung aufgestellt worden, dass diese Werke nicht vom Orcagna herrührten, indem sie in der Ausführung nicht mit denjenigen übereinstimmen, die von ihm
7. in Florenz erhalten sind**). Hier sieht man, in der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella, eine Altartafel, welche mit seinem Namen und der Jahrzahl 1357 bezeichnet ist, einen thronenden Christus und Heilige zu seinen Seiten darstellend, einfache feierliche Gestalten mit ausdrucksvollen Gesichtern. Eben diese Kapelle ist von Andrea und seinem Bruder ganz mit Wandmalereien geschmückt, deren Charakter entschieden mit jenem Altarbilde übereinstimmt. Diese Malereien sind ähnlichen Inhalts wie die letzterwähnten Darstellungen zu Pisa. An der Fensterwand ist das jüngste Gericht, oben Christus und zu den Seiten des Fensters die Chöre der Heiligen, und darunter die Seligen und Verdammten. An der Wand zur Rechten das Paradies, eine Darstellung von sehr strenger und

*) Im unversehrten Zustande sieht man die Composition auf einem alten Kupferstiche bei Morrona, *Pisa illustrata*.

**) E. Förster, Beiträge, S. 109.

grandioser Anordnung, ähnlich dem Weltgericht in Pisa. Zuoberst, auf gothischem Throne, sitzen Christus und Maria; darunter schweben musicirende Engel in der Luft; auf beiden Seiten unendliche Reihen von Heiligen übereinander und zwischen diesen, auf dem unteren Theil, die Gestalten von Seligen, welche in den Himmel aufgenommen werden. Es ist in all diesen Gestalten etwas ungemein Volles, Klares und Heiteres, ebenso die Köpfe fast durchgehend höchst anmuthig, schön und voll Gefühl; die Technik der Malerei zeigt das Bestreben einer möglichsten Vollendung. Vielleicht sind diese Werke und die geistesverwandten in Pisa doch von derselben Hand, und nur letztere, die freier und zugleich roher ausgeführt sind, aus einer früheren Zeit des Meisters. — Die dem Paradiese gegenüberstehende Wand der Kapelle Strozzi enthält eine Darstellung der Hölle, welche wiederum dem Bernardo zugeschrieben wird; dies ist eine gänzlich unkünstlerische Arbeit, nichts als eine Landkarte, welche die Eintheilung, die Dante der Hölle giebt, mit Aengstlichkeit befolgt *).

Unter den Wandmalereien Oreagna's, die nicht mehr vor- s.
handen sind, werden vornehmlich einige erwähnt, die er in S. Croce zu Florenz ausgeführt haben soll und die im Wesentlichen aus einer Wiederholung der drei Darstellungen im Campo Santo bestanden.

Neben jener Darstellung der Hölle im Campo Santo zu Pisa soll Oreagna die Absicht gehabt haben, als Schluss des ganzen Cyklus noch das Paradies (vielleicht ähnlich wie in Florenz) zu malen. Diese Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung und statt dessen wurde von andrer Hand „das Leben s.
der Einsiedler in der thebaischen Wüste" dargestellt, welches Bild gewissermaassen als eine Fortsetzung jener Scene der Einsiedler in dem Triumphe des Todes zu betrachten ist. Vasari nennt als den Verfertiger desselben den Sieneser Pietro Laurati, was eine Verwechselung mit Pietro Laurentii (di Lorenzo) zu sein scheint. — Es ist ein reiches, aus einer Menge

*) Umriss bei d'Agincourt, *Peint. pl.* 119.

von einzelnen Gruppen bestehendes Gemälde, in welchem das stille, der erbaulichen Betrachtung gewidmete Leben aufs Mannigfaltigste dargestellt ist. Vorn fliesst der Nil, an dessen Ufer sich eine Menge von Einsiedlern befinden, die noch in dischen Beschäftigungen obliegen, indem sie Fische fangen Holz fällen, Waaren zur Stadt führen u. s. w. Weiter hin auf, ins Gebirg empor, wo die Einsiedler in Höhlen und Kapellen wohnen, wird es immer entfremdeter vom Treiben der Welt. Aber der Versucher folgt dem Geiste des Menschen auch in die Wüste; in mannigfachen Gestalten, bald schreckhaft, bald verführerisch, sucht er die Frommen ihrer heiligen Beschäftigung abwendig zu machen; in seiner bekannten drachenartigen Uniform sieht man ihn nur an ein Paar Stellen zumeist ist er vermummt: als disputirender Philosoph, als verlockendes Weib u. dergl., immer jedoch an den Krallenfüssen zu erkennen. Das Ganze baut sich nach alterthümlicher Anordnung (wie Aehnliches namentlich in der byzantinischen Kunst gefunden wird) in mehreren Reihen übereinander empor und die obersten, somit die entferntesten Darstellungen sind von gleicher Grösse mit den unteren. An Gesammtwirkung an Perspektive fehlt es dem Bilde somit allerdings, aber man empfindet deren Mangel nicht, da sie gar nicht in der Absicht des Künstlers lagen. Die einzelnen Darstellungen sind dagegen mit vieler Anmuth und Sinnigkeit durchgeführt worden.— Andre, beglaubigte Gemälde des Pietro di Lorenzo werden wir später kennen lernen.

Auf dieses Gemälde folgt die erste Eingangs-Thür zum Campo Santo. Zwischen dieser und der zweiten sind die Geschichten des heil. Ranierus, des Schutzpatrones von Pisa, und die Geschichten der Heiligen Ephesus und Potitus dargestellt. Jedes von diesen besteht aus sechs Feldern, von denen drei die obere und die untere Hälfte der Wand ausfülle[10]. Die drei oberen Gemälde aus der Geschichte des Ranier

---

§. 25, 10. E. Förster, Beiträge, S. 111 f.

werden fälschlich dem schongenannten Simone di Martino von Siena zugeschrieben; sie sind das Werk eines minder begabten, aber handwerklich tüchtigen Meisters, der etwa zwischen 1360 und 70 malte. Die unteren drei Gemälde derselben Ge- 11.
schichte sind um das Jahr 1386 von Antonio Veneziano gemalt, welcher ungleich mehr Sinn für Schönheit und Klarheit der Formen zeigt als der Meister der ersten Hälfte.

Die Geschichten des Ephesus und Potitus (deren untere 12.
Hälfte fast ganz zerstört ist) sind von Spinello aus Arezzo gemalt, einem Künstler, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts thätig war. Seine Werke zeichnen sich in der Auffassung zumeist durch eine eigenthümliche, in einzelnen Fällen sogar grossartige Strenge und Leidenschaftlichkeit aus; sie verrathen ein bedeutendes Talent, sind in der Ausführung jedoch sehr ungleichartig, grösstentheils ungemein flüchtig, und nur wenige mit Geist und Gefühl vollendet. Im öffentlichen 13.
Palaste zu Siena, im Saal der Prioren, malte dieser Künstler die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und dem Pabste Alexander III. bis zu der bekannten und bestrittenen Demüthigung des Kaisers, — ein Gegenstand, der offenbar nicht aus Interesse an diesen besonderen Personen, sondern um darin die Ansicht der Zeit über Kirche und Staat auszusprechen, gewählt war. In der Sakristei der Kirche S. 14.
Miniato bei Florenz, malte er die Geschichte des heil. Benedict, die besonders wohl erhalten ist, und wo in den Gewändern der weissgekleideten Mönche sein feierlich strenger Styl am bedeutendsten hervortritt. Der Sturz der bösen Engel, 15.
eine seiner schönsten Compositionen, den er in S. Maria degli Angioli zu Arezzo malte, ist mit dieser Kirche kürzlich zerstört worden. Als Spinello dieses Gemälde vollendet hatte, erschien ihm zu nächtlicher Weile der Teufel, so grausig und

---

§. 25, 12. v. Rumohr It. F. II, 226 ff. — E. Förster, a. a. O. S. 117 ff.

§. 25, 15. Dies Gemälde ist in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Gemälde gestochen.

ungestalt, wie auf dem Bilde, und fragte ihn, wo er ihn so hässlich gesehen und warum er ihm solche Schmach angethan habe. Spinello erwachte mit Entsetzen aus dem Traume, verfiel in Geistesabwesenheit und starb bald nachher.

16. Wenden wir uns wiederum zum Campo santo zurück, so folgt nunmehr der dritte Theil der Südwand, auf welchem die Geschichten des Hiob dargestellt sind. Diese wurden bisher für ein Werk des Giotto gehalten, sind jedoch neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit einem gewissen Francesco aus Volterra, der hier in den Jahren 1370—72 malte, zuertheilt worden. Der Verfertiger zeigt allerdings, soviel sich aus dem gegenwärtigen Zustande der Gemälde urtheilen lässt, eine besondere Verwandtschaft mit Giotto; ein grossartiges, reich bewegtes Leben geht durch das ganze Werk. Sehr würdig und schön ist vornehmlich das erste Bild, wo Jehovah, von Engeln umgeben, den Zwiesprach mit Satan hält. Trefflich ist der Einbruch der Feinde in die Güter des Hiob, und später der Besuch der drei Freunde und des Elihu bei letzterem. Der Ausdruck in Mienen und Geberden ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen (vornehmlich die Thiere) zeigt sich ein klarer Blick, die Anordnung im Ganzen einen gebildeten Sinn für edle Raumerfüllung. Leider sind die Gemälde vielfach übermalt und zum grossen Theil durch das Einmauern hoher Grabmonumente vernichtet.

17. Die Westwand des Campo santo enthält nur schlechte Arbeiten aus moderner Zeit. Hierauf folgen an der Nordwand die Geschichten der Genesis, welche früher dem obenerwähnten Buffalmaco zugeschrieben wurden, gegenwärtig jedoch als das Werk des Pietro, Sohnes des Puccio, aus Orvieto erwiesen sind. Sie sind im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts gemalt und stellen einen Gottvater, der den Weltkreis trägt, die Erschaffung der Menschen, den Sünden-

---

§. 25, 16. E. Förster, a. a. O. S. 113 ff.

§. 25, 17. Ebenda. S. 123 ff.

ll und dessen Folgen, den Brudermord und den Tod des ain, sowie die Begebenheiten der Sündfluth dar: sie lassen nen Künstler erkennen, dem es eben so ernst ist um eine ürdige Darstellung heiliger Aufgaben, wie er zugleich das eben in liebenswürdiger, heiterer Naivetät aufzufassen ver-eht. Sodann sind sie durch verschiedene Vorzüge in der chnischen Ausführung, namentlich auch durch einen eigen-imlichen Sinn für harmonische Farbe, sehr bemerkenswerth.

Eben von demselben Künstler rührt eine Krönung Mariä, er der zweiten Kapellenthür derselben Wand, her, von der ar fast nichts als nur der Entwurf erhalten ist, der jedoch nner noch den Schwung einer erhabenen und freudigen Be-sterung erkennen lasst.

Politische Umstände verhinderten die Fortsetzung der Ar- te. ten im Campo santo; erst in der zweiten Hälfte des fünf-nten Jahrhunderts wurde mit der Ausschmückung desselben fortgefahren. Wir werden später (§. 42, 1.) darauf zu-kkommen.

§. 26. Gleichzeitig mit dem letztgenannten war in Pisa h ein andrer Künstler beschäftigt, welcher zu den bedeu-lsten seiner Zeit gehört, der Florentiner Niccolà di etro. Er malte um 1390 den Kapitelsaal des dortigen Klo-s S. Francesco und stellte an dessen Wänden die Lei-sgeschichte Christi in neun Abtheilungen dar. Diese Ma-ien sind leider schon in hohem Grade beschädigt, doch ist h in den geringen Resten ihr hoher Werth noch zu erken-. Eine ernste Ruhe, ein eigenthümliches Pathos geht durch diese Gestalten und zeigt, dass dem Künstler die tiefste eutung der darzustellenden Gegenstände erschlossen war; erdem ein hoher Schönheitssinn und der Ausdruck eines inni-Gefühles, der, wie beim Giovanni da Milano, wiederum die zweite Richtung dieser Periode hindeutet. Ausgezeich-schön ist vornehmlich die Darstellung Christi in der Auferstehung

1. Ebendas. S. 187. ff. — Lasinio *Raccolta di pitture* *che, Pisa* 1820

stehung, und noch mehr die in der Himmelfahrt; hier ist etwas wunderbar Hohes, Heiliges und Verklärtes in den Zügen des Heilandes, wie es in späterer Zeit vielleicht nicht wieder
2. gefunden wird. — Ausserdem malte Niccolà die Wände einer Halle im Franziskanerkloster zu Prato (vornehmlich Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus), die den vorigen jedoch nicht an Werth gleich kommen. Auch zu Florenz, an
3. der rechten Seitenwand der Sakristei von S. Croce, finden sich Darstellungen, welche die Passion Christi vorstellen und (mit Ausnahme des älteren Mittelbildes) vermuthlich von seiner Hand herrühren, in diesem Falle jedoch vor den Werken in Pisa, deren vollendete Schönheit sie nicht erreichen, gemalt sein müssen.

Zweiter Abschnitt.

Toskanische Schulen. — Meister von Siena und ihre Nachfolger.

§. 27. In der ersten Richtung der Periode vorherrschend subjektiver Auffassungsweise, die wir, wo sie entschieden hervortrat, mit der didaktischen Poesie vergleichen konnten, war eine Menge neuer und eigenthümlicher Darstellungen, und wo das nicht, doch eine neue Behandlung älterer Gegenstände sichtbar geworden. Nicht eben so in der zweiten Richtung, in welcher vorzugsweise das Gemüth des schaffenden Künstlers hervortritt, und die wir bereits mit der lyrischen Poesie verglichen haben. Das Gemüth, das innere Leben der Seele, bedarf, um sich in äusserer Erscheinung zu bethätigen, nicht verschiedenartig charakteristischer Typen; er hat es nicht vorzugsweise mit den Erscheinungen des Lebens in ihrer mannigfachen Besonderheit und in ihren gegenseitigen Bezügen zu thun; der Ausdruck des Gemüthes, der allerdings zwar bis an

die Oberfläche der körperlichen Form durchdringt, ist von dieser nicht eigentlich abhängig.

So sehen wir denn, als nächstes Resultat dieses allgemeinen Gesetzes, in jener zweiten Richtung der gegenwärtigen Periode Vieles von den künstlerischen Motiven der vorangehenden, die vornehmlich auf altchristlichen Ueberlieferungen beruhte, beibehalten: jedoch nicht bloss, weil man das Bedürfniss, dieselben zu verlassen, nicht fühlte, sondern weil allerdings zugleich das Ideale und grossartig Abgeschlossene dieser Gebilde den Ausdruck vorwaltender Gemüthsstimmung vorzugsweise begünstigte. Dessenungeachtet musste jedoch auch hier, statt jener eigenthümlichen Strenge und Härte der byzantinischen Kunst (die, wie wir sahen, schon beim Duccio beträchtlich vermindert war) derselbe weichere Styl Eingang finden, über den bei der Charakteristik Giotto's bereits näher gesprochen ist, und um so mehr, als er der schwärmerischen Sentimentalität, welche die in Rede stehende Richtung der Malerei, wie alle Lyrik jener Zeit, charakterisirt, einen um so vollkommneren Ausdruck gestattete.

§. 28. Vornehmlich bei den Sienesern hat sich diese 1. Richtung zu eigenthümlicher Schönheit ausgebildet. An der Spitze derselben steht hier Simone di Martino (fälschlich Simone Memmi genannt), ein Zeitgenoss des Giotto, nach dessen Tode er im J. 1336 an den päbstlichen Hof nach Avignon berufen wurde, wo er im J. 1344 gestorben sein soll. Merkwürdig und fast mehr als ein blosser Zufall ist es, dass, wie Giotto's Ruhm von dem episch-didaktischen Dante, so der des Simone von dem grossen Lyriker des italienischen Mittelalters, Petrarca, in zweien seiner Sonette, aufbewahrt ist. Von ächten Werken des Simone ist zwar nicht Vieles bekannt, — die grossen Wandmalereien namentlich, die er nach Vasari im Kapitel von S. Maria Novella zu Florenz und im Campo S. zu Pisa ausgeführt haben soll, rühren gewiss, wie bereits oben angegeben wurde, nicht von seiner Hand her; gleichwohl reicht auch das Wenige, was noch von ihm vorhanden ist, zu einer näheren Charakteristik hin.

2. Das Hauptwerk ist ein grosses, aus einer bedeutenden Reihe einzelner Tafeln bestehendes Altarbild, welches gegenwärtig in Siena (wie es scheint) an verschiedenen Orten zerstreut ist, und welches auf dem Mittelbilde, einer Madonna mit dem Kinde, die Namensunterschrift des Künstlers führt; die Seitentafeln enthalten zahlreiche Figuren von Propheten und Heiligen. „Die Weise der Anschauung, die diesem ganzen Werke zu Grunde liegt, ist bei weitem ernster, tiefer, ergreifender, als wir sie bei den meisten Florentinern finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte: Heiligkeit, spricht aus allen Gestalten und deren Bewegungen. Vorherrschend ist das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideel gehalten sind; die Zeichnung sicher, aber nicht ohne Mängel. Von eigentlicher Rundung ist keine Rede, doch sind Licht - und Schattenmassen gesondert und für den Ausdruck benutzt. Dieser selbst ist überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Gesichter ein sanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obschon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl fast unwiderstehlicher Sehnsucht im Beschauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchsichtigem Schleier umwobene Seele des Künstlers thun lässt, der, ausgerüstet mit den Anlagen zu höchster Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunst gehalten wird." Was die Ausführung betrifft, so ist das Ganze ungemein zart gemalt, in der Carnation (bei vorherrschend grünlicher Untermalung) sorglichst beendet, die Haare mit eigener Feinheit mehr gezeichnet als gemalt; zugleich ist ein reicher Schmuck von zierlichen Ornamenten vorhanden und namentlich Perlen und Edelsteine mit grösster Sauberkeit ausgeführt.

3. Dieselbe Innigkeit des Ausdruckes und Eigenthümlichkeit der Ausführung trägt ein grosses, von zahlreichen Heiligen

---

§. 28, 2. E. Förster, Beiträge S. 166 ff. — Die Tafeln des in Rede stehenden Altarwerkes sind erst von Hrn. E. Förster entdeckt worden.

ungebenes Madonnenbild, welches im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena — ursprünglich von einem älteren Meister — auf die Wand gemalt und von Simone um 1330 wiederhergestellt, oder vielmehr, wie es scheint, gänzlich neu gemalt ist. Leider ist dasselbe in späterer Zeit mannigfach roh ausgebessert. — Noch einige andre Bilder finden sich zu Siena, die mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Simone zuzuschreiben sein dürften.

Ebenso ist eine Verkündigung Mariä, die sich in der 4. Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet, mit derselben zarten und tiefen Empfindung gemalt. Dies Bild ist mit der Jahrzahl 1333 bezeichnet; neben dem Namen des Simone nennt sich auf demselben noch ein gewisser Lippo Memmi, ein Verwandter des ersten, als Mitarbeiter an dem Bilde. Beide sollen auch noch andre Werke gemeinschaftlich ausgeführt haben.

Ein zierliches Miniaturbild, welches eine Handschrift des 5. Virgil in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand schmückt, trägt ebenfalls den Namen des Simone. Es stellt den Virgil und in bestimmten Personificationen die verschiedenen Arten seiner Gedichte dar.

Endlich wird auch, wie es scheint, aus den Angaben Va 6. sari's über die gegenwärtig nicht mehr vorhandenen Werke Simone's die obige Angabe über die eigenthümliche Richtung dieses Meisters bestätigt. Fast durchweg sind es nur Madonnen, zumeist von Engeln und Heiligen umgeben, in denen diese Richtung, wie wir gesehen, sich am Lebendigsten äussern konnte. Sogar bei dem Wandgemälde einer Passion, welches sich im Kapitel von S. Spirito zu Florenz befand, hebt Vasari vor Allem den Liebreiz und die Innigkeit der darauf angebrachten Engelgestalten hervor.

Andre Sienneser folgten der in Simone's Werken so entschieden bezeichneten Richtung, wie sich zum Beispiel aus einigen beglaubigten Werken des (bereits obenerwähnten) Pie-

tro di Lorenzo ergiebt. Dahin gehört besonders ein in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindliches Altarbild, welches mit der Jahrzahl 1340 und dem Namen des Künstlers bezeichnet ist. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und Engel auf ihren Seiten; grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern. Ein andres Bild desselben Meisters s. in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena.

Zugleich jedoch bahnte sich auch hier die durch Giotto begründete allegorisirende Richtung einen Eingang, und zeigte sich, verbunden mit den Eigenthümlichkeiten der Sieneser, wiederum in eigenthümlicher Entfaltung.

s. §. 29. Dahin gehören vornehmlich die Wandmalereien, welche Ambrogio di Lorenzo, der Bruder des Pietro, im öffentlichen Palaste zu Siena, und zwar in der Sala delle balestre ausgeführt hat. Der für die Geschichte der italienischen Städte sehr charakteristische Inhalt derselben ist „Gutes und schlechtes Regiment und die Folgen von beiden.“ An der Haupt-Wand, den Fenstern gegenüber, ist der Kaiser auf hohem Throne sitzend, — als Repräsentant der obersten, unfehlbaren Macht*), — dargestellt. Auf jeder Seite des Thrones sitzen drei weibliche allegorische Figuren: Klugheit, Tapferkeit und Frieden, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit, — schöne, still feierliche Gestalten; über dem Kaiser schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. In diesen und den folgenden allegorischen Figuren vornehmlich erkennt man die den Sienesern eigenthümliche Darstellungsweise, die mit den Anklängen an byzantinische Kunst, auch die Annäherung an die Antike behalten. Vor allen spricht die Friedensgöttin, eine sanfte Gestalt, von edlen Gesichtszügen, mit dem Oelzweig im Haar, sorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb gestreckt auf dem Polster ruhend, an; in tausend Falten, die

---

§. 28, s. v. Rumohr, It. F. S. 106.

§. 29, s. Vergl. E. Förster, a. a. O. S. 182. ff.

*) Der Gegensatz des Kaisers zu der Regierung selbst ist in der eigenthümlichen Stellung des italienischen Mittelalters begründet

die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, wie wir es wohl an antiken Sarkophagfiguren sehen, und nur der milde sprechende Ausdruck des Gesichts überzeugt uns, dass wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunst befinden. Unter dem Kaiser sieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Gestalt, die gute Regierung darstellend, auf dem Throne sitzt, — Weisheit, Eintracht und andre allegorische Figuren neben ihr. Auf der rechten Seitenwand sieht man die Folgen der guten Regierung. Stadt und Land geniessen die Früchte einer weisen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Strassen: Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes und wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen oder dessen Früchte sammeln. Freilich ist diese Darstellung, in der es ganz auf charakteristische Auffassung des gemeinen Lebens ankam, noch wenig genügend. Auf der linken Seitenwand sieht man die schlechte und ungerechte Regierung auf dem Throne; Geiz, Gewalt und eitler Ruhm schweben über ihr; Grausamkeit, Verrath, Betrug, Wuth u. a. sind auf ihren Seiten. Daneben waren wiederum die Folgen solcher Regierung dargestellt, leider jedoch ist nur noch wenig hievon zu erkennen: Bürger werden gefangen aus ihren Häusern fortgeführt, andre in den Strassen ermordet, die Felder liegen verwüstet, u. s. w.

In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühte [2] unter den Sienesern, charakteristisch für deren Kunstrichtung, ein gewisser Berna oder Barna, von dem in der Hauptkirche von S. Gimignano, einem Städtchen zur Rechten der Strasse von Florenz nach Siena, noch Wandmalereien vorhanden sind (vermuthlich die Begebenheiten aus dem Leben Christi, auf der rechten Wand der Kirche).

§. 30. Sehr bedeutend tritt jene vorherrschend gemüth

---

§. 29, 2. v. Rumohr, It. F. S. 109 ff.

volle Auffassung bei einem anderen Sieneser, dem Taddeo di Bartolo (Sohn eines minder bedeutenden Meisters, des Bartolo di Fredi) hervor, dessen beglaubigte Werke in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts gehören. Die älteren unter diesen sind einige Tafeln, die sich zu Perugia befinden, wo der Künstler längere Zeit gearbeitet haben soll; vornehmlich ein Altarbild, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1403 führt und in der Sammlung der dortigen Akademie aufbewahrt wird. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, daneben der heil. Bernhard. Es sind edle Gestalten mit schön stylisirter und weich gezogener Gewandung, voll anziehender Innigkeit des Ausdrucks; vornehmlich schön und anmuthsvoll ist das Gesicht der Madonna. — Ebendaselbst sind noch zwei Tafeln, jede mit vier Heiligen, auch diese gar schön und würdig, doch nicht so ausgezeichnet wie das vorige Bild. — In der Kirche S. Agostino zu Perugia (im linken Kreuzflügel) hängt eine Ausgiessung des heil. Geistes, ein treffliches Bild, dessen Styl den anderen Bildern des Meisters vollkommen entspricht.

Eine Verkündigung in der Gallerie der Sieneser Akademie, ebenfalls ein anziehendes Bild, kommt doch den Arbeiten in Perugia nicht gleich. — Viel bedeutender sind die Wandgemälde, welche Taddeo in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena um das J. 1407 ausführte. Dieses sind einige Geschichten der heiligen Jungfrau, und zwar solche, die auf ihr Lebensende Bezug haben; eine eigenthümliche Weichheit, Adel und tiefstes innigstes Gefühl spricht sich durchweg in diesen Gemälden aus. Der stille Leichenzug der Jungfrau, dann ihr Begräbniss und wie Christus niederfährt und sie zum ewigen Leben auferweckt, alles dies ist höchst schön und ergreifend dargestellt. Leider ist die Kapelle ungemein dunkel, so dass man sehr günstiger Tage bedarf, um die Malereien nur einigermaassen genügend sehen zu können. — Später, um das Jahr 1414, malte Taddeo den vor der Kapelle befindlichen Vorsaal, in welchem er vornehmlich eine Gallerie von den Bildnissen berühmter Redner, Staatsmänner und Kriegs-

elden des classischen Alterthums, deren Tugenden die Gegenwart zur Nachfolge anreizen sollten, darstellte. Diese Arbeiten sind jedoch von geringerem Werthe; der Gegenstand derselben, der seiner inneren Bedeutung nach zu jener didaktischen Richtung gehört, stimmte nicht zu der schwärmerischen Individualität des Künstlers.

Minder bedeutend als Taddeo war sein Neffe oder Bruder Domenico di Bartolo. 2.

Taddeo's Arbeiten zu Perugia scheinen übrigens dort und in der Umgegend mannigfach zur Nachfolge angereizt zu haben, wie sich vornehmlich aus einigen Wandgemälden, die an verschiedenen Orten in Assisi erhalten sind, ergiebt. 3.

§. 31. Der Charakter vorherrschender Milde sowie das Beibehalten alterthümlicher Motive zeigt sich bei den Künstlern von Siena das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch. Im Uebrigen jedoch schritt die dortige Kunst während dieses Zeitraumes auffallend zurück: fast alle Arbeiten dieser Zeit tragen den Stempel einer grossen Mattigkeit und Schwäche. Von den Meistern, die sich um ein Weniges vor den andern auszeichnen, gehören besonders die Brüder Sano und Lorenzo di Pietro, die um die Mitte dieses Jahrhunderts thätig waren. 1.

Sodann Matteo di Giovanni, oder Matteo da Siena, von dem sich ein mildes stilles Bild vom J. 1479 in S. Domenico zu Siena befindet, drei weibliche Heilige und darüber, in der Lunette, den todten Christus darstellend. Sein berühmter bethlehemitischer Kindermord, den er zweimal gemalt, ein Exemplar in der Kirche S. Agostino zu Siena, das andre in der Gallerie des borbonischen Museums zu Neapel, ist ein wüst manierirtes Bild, mit wenigen wahrhaft kräftigen Zügen, meist Karikatur. 2. 3. 4.

§. 32. Ihre schönste Ausbildung gewann diese einseitig gemüthvolle Auffassungsweise in einem Künstler, der in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts blühte und den grösseren Theil seines Lebens in Florenz zubrachte. Dies ist der Dominikanermönch Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, geboren im J. 1387, gest. 1455. Seine tiefe

Frömmigkeit, davon sein Leben, sowie seine Bilder Kunde geben, erwarb ihm den Beinamen des Seligen (Beato) und den des Engelgleichen (Angelico). Er hätte, so sagt Vasari, gemächlich in der Welt leben und sich durch seine Kunst, die er schon in der Jugend wohl verstand, reichliche Einkünfte verschaffen können; aber er zog es vor, zu seiner Befriedigung und Ruhe, und vornehmlich zum Heil seiner Seele, in den Orden der Predigermönche einzutreten. Er malte nie für Geld, sondern genügte ohne Weiteres gern eines Jeden Bitte, sofern die Erlaubniss des Priors eingeholt war; ja er war so demüthig, so wenig nach Ehre begierig, dass er, als ihm der Pabst Nicolaus V, seines reinen und heiligen Wandels wegen das Erzbisthum von Florenz übergeben wollte, jenen bat, einen anderen hiefür zu erwählen, da er sich nicht zum Regieren berufen fühle. Nie ist er ohne Gebet an die Arbeit gegangen und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbrochen wurde. Daher dem betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Himmels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen.

Dieser tiefe Frieden des Gemüthes, diese stets reine und heilige Stimmung, diese gläubige Hingebung der Seele, bildet nunmehr den Grundcharakter in Fra Giovanni's sämmtlichen Werken. Menschliche Leidenschaft, Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben kennt er nicht; es ist eine verklärte seligere Welt, welche er unseren Augen zu eröffnen strebt. Er sucht die Gestalten, welche er uns vorführt, mit der höchsten Anmuth, wie sie nur seine Hand auszudrücken vermag, zu bekleiden: der süsseste Liebreiz kehrt auf allen diesen Gesichtern wieder, ein harmonischer Rhythmus leitet alle ihre Bewegungen, (vornehmlich, wo sie sich im Faltenwurfe der Gewandung äussern), die heitersten Farben sind, wie in einem Frühlingsgarten, für die Gewänder dieser Gestalten gewählt, die reichste Fülle zierlicher Goldornamente, die das Auge wie in einem wundersamen Schiller befängt, ist über das Ganze ausgegossen — Alles, was nur zur Verherrli-

ung des Heiligen dienen kann, ist in diesen Gemälden ange-
nult. Mit einer eigenen religiösen Scheu hält der Künstler
der ihm überlieferten Darstellungsweise fest und wagt es
cht, Neuerungen, wie sie zu seiner Zeit bereits in Florenz
gannen, in die Kunst einzuführen; diese würden ein stören-
s Element in die kindliche Seligkeit seines Gemüthes ge-
acht haben. Fiesole ist, wie gesagt, der Vollendetste in
eser Richtung, zugleich aber auch derjenige, bei welchem
selbe in ihrer Einseitigkeit am Schärfsten hervortritt. Er
t unerreichbar, wenn er Engel und Selige in begeisterter
erklärung darstellt; er ist schwach, zaghaft und, es darf
cht geläugnet werden, — er ist kindisch befangen, wenn Men-
hen in ihrer Menschlichkeit vorgeführt werden sollten. Nicht
ss der Groll und die Rachbegier in den Feinden Christi,
des entschiedene Handeln überhaupt ist in den Bildern, wo
ergleichen erfordert ward, mangelhaft ausgedrückt; es fehlt
inen Gestalten sogar, auch wo diese sich momentan in voll-
ommener Ruhe befinden, die Kraft zur That und sei es die
öchste und heiligste, wie namentlich seine Darstellungen
hristi, derjenigen, in dessen Gestalt ebensosehr menschliche
raft wie göttliche Heiligung hervortreten müssen, durchweg
ngenügend, häufig unwürdig sind.

Ueber Fiesole's Künstlerbildung ist nichts Näheres bekannt;
ewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, namentlich die grün-
iche Untermalung der Carnation, lassen mit grosser Wahr-
cheinlichkeit den Einfluss sienesischer Schule vermuthen. Seine
erste Uebung soll in der Miniaturmalerei bestanden haben und
r darin von einem älteren Bruder unterrichtet worden sein;
uch werden von Vasari einige Messbücher gerühmt, welche
r mit solchen Miniaturen geschmückt habe. Diejenigen Mess-
bücher jedoch, welche im Chore von S. Marco zu Florenz
(dem Kloster, welchem er dort angehörte) aufbewahrt wer-
den, scheinen nicht von ihm selbst, sondern nur von einem
Schüler, etwa unter seiner Leitung, ausgemalt zu sein.

Sehr zahlreich ist dagegen die Menge kleiner Tafelbilder,
welche er ausgeführt hat und von denen das Bedeutendste in

der Gallerie der Florentiner Akademie vereinigt ist. Vor allen bemerkenswerth sind unter diesen 8 Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, die sich ehemals an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters (SS. Annunziata) zu Florenz befanden, und mit grösster Feinheit ausgeführt und meist alle sehr wohl erhalten sind. Auch die Gallerie der Uffizien zu Florenz besitzt einige ungemein anmuthige Bilder der Art, anderweitiger Sammlungen, in denen Einzelnes, zum Theil auch vom höchsten Werthe vorkömmt, zu geschweigen.

Zu den Bildern von grösserem Maassstabe gehört eine ungemein anmuthige Krönung Mariä, die, früher in der Kirche S. Domenico zu Fiesole befindlich, gegenwärtig im Museum von Paris aufbewahrt wird; eine treffliche und würdige Abnahme vom Kreuz, aus der Sakristei von S. Trinità zu Florenz in die dortige Akademie hinübergeführt; ein grosses Tabernakel in der Gallerie der Uffizien ebendaselbst, dessen Flügel auf den äusseren und inneren Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grandiose Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist. Doch mangelt es diesen grossen Gestalten, so feierlich und würdig sie in ihrer Gesammterscheinung angeordnet sind, an jener eigentlich naturgemässen Durchbildung der Formen, deren genaueres Studium dem Meister noch fremd geblieben war und deren Mangel bei kleineren Werken minder bemerklich wird. Gleichwohl nähern sich auch in dieser Beziehung die Wandmalereien, womit er das Kloster seines Ordens zu Florenz (S. Marco) schmückte, einer grösseren Vollkommenheit, oder es macht hier die derbere Technik wiederum den Mangel weniger bemerklich. Jedenfalls versteht man in diesen Arbeiten, welche sich noch an

---

§. 32, 1. Der Kunsthändler Nocchi zu Florenz giebt dieselben in Umrissen (über den Originalen durchgezeichnet) heraus.

32, 2. Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus nach Johann von Fiesole, gez. von W. Ternite, mit Text von A. W. von Schlegel.

den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung befinden und noch gegenwärtig den Zweck derselben erfüllen, am Besten das Gemüth des edlen und liebevollen Künstlers. Im Kapitelsaale malte er hier ein Crucifix, welches von einer bedeutenden Anzahl Heiliger angebetet wird; mehreres im Hofe und auf den oberen Corridoren des Klosters, darunter vornehmlich eine wunderbar schöne Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen ausgezeichnet sind; ebenso schmückte er die Zellen der Klosterbrüder mit verschiedenen erbaulichen Darstellungen. Alle diese Darstellungen im Kloster von S. Marco sind im Allgemeinen gut erhalten. — In Rom, wo er in späterer Zeit s. berufen wurde, malte er zwei Kapellen des Vatikans aus, von denen nur noch die eine, Geschichten des heil. Laurentius enthaltend, vorhanden ist. Diese Malereien kommen zwar denen in S. Marco zu Florenz nicht gleich, doch enthalten auch sie, namentlich eine Predigt des heil. Stephan, sehr vorzügliche Einzelheiten.

Verwandte Richtung zeigt sich bei einem Zeit- und Standesgenossen Fiesole's, dem Camaldulensermönche Don Lorenzo, welcher in dem Kloster degli Angeli zu Florenz lebte. In der Kirche S. Trinità zu Florenz ist von ihm noch eine Verkündigung Mariä vorhanden, ein zartes, mildes und leicht bewegtes Bild.

Dritter Abschnitt.

Oberitalienische Schulen.

§. 33. Wenn sich aus wenigen Beispielen urtheilen lässt, so scheint jene gemüthvollere Richtung der Kunst gleichzei-

§. 32, s. *Le pitture della Cappella di Niccolò V, opere del beato Giov. Ang. da Fiesole, dis. ed inc. da Fr. Giangiacomo. Roma 1810.*

tig auch in andern Gegenden des mittleren und oberen Italiens befolgt worden zu sein. Einen der bedeutenderen Punkte bil-
8. det hier Bologna. Eine eigenthümliche Weichheit der Auffassung und Behandlung tritt bereits in denjenigen Resten älterer Wandmalerei, welche aus aufgehobenen Klöstern in die Kirche des Campo Santo bei Bologna gerettet worden sind, entgegen. Bedeutend erscheint, in der ersten Hälfte des vierzehn-
9. ten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale, welcher von den Bildern der heiligen Jungfrau, die er mit eigenthümlicher Schönheit darzustellen wusste, den Beinamen: dalle madonne erhielt; eine seiner Madonnen, die sich in der Pinakothek von Bologna befindet, ist ein Bild von eigen anmuthiger Bewegung und besonders das Gesicht der h. Jungfrau sehr lieblich. Simone von Bologna, Simone de' Crocefissi benannt, erscheint in einer Reihe von Gemälden in derselben Sammlung nur als ein tüchtiger Handwerker.

10. Bedeutender zeigt sich der Bologneser Jacopo d'Avanzi, welcher um das J. 1376 zu Padua, in der Kirche S. Antonio, die Kapelle S. Felice reich mit Wandmalereien geschmückt hat. Diese Werke sind wiederum ungemein anmuthsvoll und weich, in der Carnation wie in der Gewandung, ausgeführt.
11. — Ein schönes Freskobild, welches der Art des Florentiners Niccolò di Pietro in Etwas verwandt ist, sieht man auf dem Klosterhofe S. Domenico zu Bologna. Es führt die Unterschrift Petrus Johannis, und ist leider theilweise beschädigt.

---

§. 33, 8. Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien, Uebers. Thl III, S. 12. — Die mit „Jacobus Pauli" bezeichneten Tafeln in der Pinakothek zu Bologna, die nach Lanzi demselben Künstler angehören, sind von den genannten Wandmalereien durchaus verschieden. Sie sind scharf und strenge und etwa der Art des Spinello von Arezzo verwandt.

§. 33, 9. Ein gewisser Lianori soll sich nach Lanzi (A. a. O. S. 14) Petrus Joannes unterzeichnet haben. Eine Tafel der Bologner Pinakothek, welche die Unterschrift: Petrus Lianoris p. 1453, — führt, stimmt mit dem obigen Freskobilde übrigens nicht; sie ist hart und strenge gemalt.

Aehnlich wie Vitale, war auch der Bologneser Lippo 6.
Dalmasio, der um den Schluss des vierzehnten Jahrhun-
s blühte, durch die Anmuth seiner Madonnen berühmt
erhielt denselben Beinamen dalle madonne. Als seine 7.
lerin nennt man die Ursuliner-Nonne Beata Caterina
ri, deren Arbeiten jedoch um die Mitte des fünfzehnten
hunderts fallen. Die Pinakothek von Bologna und die
demie von Venedig bewahren von ihr ein Paar, mit Na-
und Datum versehener Tafeln, welche beide die heil.
la darstellen. Sie sind von schwach gemüthlichem Aus-
ke und etwa mit den besseren sienesischen Arbeiten die-
Zeit zu vergleichen.

§. 34. Aehnliche Aeusserungen der Kunst zeigen sich
bei Künstlern der Mark Ankona. So sah ich in
Städtlein Tolentino, in einer Seitenkapelle von S. Nicola, 1.
Reihe von Wandgemälden aus der Geschichte des heil.
laus, die zwar zum grösseren Theil roh übermalt sind, an
n jedoch Einzelnes noch ziemlich rein erhalten ist. Hier
en sich anmuthvolle Köpfe von äusserst zartem, mildem
sehnsuchtsvollem Ausdrucke, deren Arbeit etwa auf das
des vierzehnten Jahrhunderts hindeutet.

Hieher gehört auch Gritto da Fabriano, von dem in 2.
Gallerie des Berliner Museums eine anmuthige Madonna
Heiligen, durch Namensunterschrift des Künstlers beglau
befindlich ist.

Ungleich bedeutender ist ein Nachfolger des letzteren,
ntile da Fabriano, dessen Blüthe dem Anfange des fünf- 3
ten Jahrhunderts angehört. Er ist dem Fiesole ähnlich,
er hat auf der einen Seite nicht die religiöse Hingebung
es Künstlers und übertrifft ihn auf der andern durch eine
fangnere Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Sehr
akteristisch ist für ihn ein Wort des Michelangelo: Gen-
Bilder seien wie sein Name, d. h. edel, anmuthig, bei-

---

§ 34, 3. *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano, scr. dal Mar-
A. Cav. Ricci. Macerata* 1829.

ter, lebhaft u. s. w., — denn alle diese Begriffe vereint das italienische Wort gentile in sich, das, wie es eine bestimmte Eigenthümlichkeit italienischer Sitte bezeichnet, in unserer Sprache kein entsprechendes Wort findet. Fiesole und Gentile erscheinen wie zwei Brüder, beide als hochbegabte Naturen, beide voll des innigsten, liebenswürdigsten Gemüthes, aber jener ist ein Mönch und dieser ein Ritter geworden. Eine wundersame Frühlingslust offenbart sich in Gentile's Bildern, die ich mit den Dichtungen der Minnesinger vergleichen möchte, eine mundsprechliche Heiterkeit, die durch keinen Zweifel, keine Bangigkeit der Seele getrübt wird: zugleich eine kindliche Freude an Pracht und goldenem Schmucke, den er in grössten Reichthum anwendet, ohne jedoch das Auge durch Ueberladung zu verwirren*).

Ueber Gentile's Bildung ist nichts bekannt: auch von den zahlreichen Werken, welche er in der Umgegend seiner Heimath, in Venedig, in Rom ausgeführt hat, nur sehr Weniges erhalten; namentlich ist der Verlust seiner Arbeiten in der Kirche des Lateran zu Rom, welche als unübertreffliche Werke geschildert werden, höchlichst zu bedauern. Gleichwohl reicht auch das Wenige, was man noch gegenwärtig von ihm kennt,
4. zur Würdigung seines Talentes hin. Dahin gehören vornehmlich zwei Tafeln mittlerer Grösse, welche beide die Anbetung der Könige darstellen. Die eine von diesen, mit Gentile's Namen und der Jahrzahl 1423 bezeichnet, die früher in der Sakristei von S. Trinità zu Florenz aufbewahrt wurde, befindet sich gegenwärtig in der Gallerie der dortigen Akademie. Ueber den Bögen, welche das Bild einrahmen, befinden sich kleinere Darstellungen und unter diesen vier Propheten von herrlichster

*) Zu bemerken ist, dass er es, wie Manche seiner Zeitgenossen, liebt, den Goldschmuck zuweilen erhöht, en relief, aufzusetzen, was jedoch ganz in der Natur eines solchen Schmuckes begründet ist. Denn da im Golde keine genügende Modellirung durch Schatten und Licht zu erreichen ist, so konnte eine solche nur durch das genannte Mittel hervorgebracht werden, wobei freilich das Bild durchaus im rechten Lichte betrachtet werden muss.

Majestät und Würde. Die andre Anbetung der Könige bildet die Hauptzierde in der Gemäldesammlung des Herrn Cagliotto zu Venedig; dies Bild ist figurenreicher und, wie es scheint, noch vollendeter als jenes in Florenz; vornehmlich sind einige Jünglingsfiguren, welche die Begleitung eines vierten, bei jener heiligen Handlung anwesenden Fürsten ausmachen, voll der liebenswürdigsten ritterlichen Anmuth.

§. 35. In Venedig war, wie wir gesehen haben, die byzantinische Malweise in bedeutender Ausdehnung und mit besonderem Erfolge ausgeübt worden. Bei der Richtung dieses Staates nach dem Orient wird es nicht befremden, wenn man beträchtliche Einflüsse derselben hier auch noch das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch wahrnimmt. Jedoch war, wie es scheint, eine solche Verbindung byzantinischer Motive mit den allgemeinen Typen des vierzehnten Jahrhunderts nicht (wie bei den Sienesern) durch innres Bedürfniss, sondern mehr durch jenes äussere Verhältniss hervorgebracht worden; wenigstens ist hier keine grossartige, historisch bedeutsame Erscheinung daraus hervorgegangen.

Beispiele für das Gesagte enthält die Gemäldesammlung der venetianischen Akademie. Hier sieht man ein grosses aus 1. verschiedenen Tafeln bestehendes Altarwerk, welches (mit Ausnahme des spätren Mittelbildes) dem Niccolò Semitecolo, einem Künstler, der um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts blühte, zugeschrieben wird. In diesem Werke ist noch wenig von der allgemeinen Richtung der Zeit zu bemerken; am meisten gleicht es den Arbeiten des Duccio, ohne jedoch deren Trefflichkeit zu erreichen. — Mehr den Ueber- 2. gang bezeichnend ist ein andres Altarwerk, dessen Mittelbild die Krönung der Maria darstellt, von Lorenzo Veneziano, und, der Inschrift zufolge, vom J. 1357. Es ist ein Bild von eigenthümlicher Strenge; die byzantinischen Motive zeigen sich hier vornehmlich in den Köpfen. — Ein drittes, dem Micchele 3. Onoria zugeschriebenes Altarwerk, welches in der Mitte die Madonna und Heilige zu ihren Seiten, oben den Gekreuzigten und die Evangelisten, unten Geschichten der heiligen Helena

enthält, zeigt bereits einen weiteren Fortschritt. Dies ist noch mehr im Charakter der Zeit, mit zierlichen Falten der Gewandung und einer lichten Carnation, welche jedoch noch die den Byzantinern eigenen grünlichen Schatten beibehält; die Gesichter sind fein, aber nicht bedeutend. — Aehnlich auch ist
4 das Bild des Venetianers **Niccolà di Pietro**, welches, mit dem Namen und der Jahrzahl **1394** versehen, sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engelchen und nicht ohne Anmuth, besonders in der schlichten, fast sienesischen Gewandung.

Eine andre Richtung zeigt sich zu Venedig in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, geht durch die hieher gehörigen Bilder: die Gewandung ist in jenen langen weichen Linien (wie bei den Toskanern des vierzehnten Jahrhunderts) geführt, die Carnation insgemein weich und warm, fast wie ein Vorbild jener
5 späteren Vorzüge der venetianischen Schule. — Schon in einem schönen Altarwerke des **Michiel Giambono**, der zu jener Zeit in Venedig thätig war, — es befindet sich in der dortigen Akademie und stellt einen Christus mit 4 Heiligen dar, — tritt diese Richtung in voller Entschiedenheit hervor.
6 Ebenso erscheint **Jacobello de Flore**, von dem u. a. eine mit der Jahrzahl **1434** bezeichnete Madonna (jedoch an sich kein bedeutendes Bild) in der Gallerie Manfrini zu Venedig erhalten ist. Aehnlich auch, aber in einer alterthümlicher
7 Würde, **Fra Antonio da Negroponte**, dem in S. Francesco della Vigna zu Venedig (in der Sakristei und in der Kirche selbst) zwei treffliche Bilder zugeschrieben werden, die jedoch von verschiedenen Händen herzurühren scheinen.

Am Vollendetsten zeigt sich diese Richtung in den Werken zweier gemeinschaftlich arbeitender Künstler, des **Giovanni** und **Antonio von Murano** (einer der venetianischen Inseln). Letzterer gehört zu der Familie der **Vivarini**, denen wir in einem folgenden Abschnitte wiederbegegnen wer-

en; ersterer scheint ein Deutscher gewesen zu sein, indem er
ch mehrfach als Alamanus bezeichnet hat*). Zwei treff-
che Bilder dieser beiden Künstler befinden sich in der Gal-
erie der venetianischen Akademie. Das eine, vom J. 1440, s.
t eine figurenreiche Krönung der Maria, darauf namentlich
eizend ernsthafte Knaben mit den Marterinstrumenten Christi
nthalten sind. Das andre, vom J. 1446, ist ein Bild von ge- 9
altigen Dimensionen, eine Madonna auf dem Throne, unter
inem von Engeln getragenen Baldachine, die vier Kirchenleh-
er zu ihren Seiten. Hier ist vornehmlich die Maria sehr an-
uthvoll und würdig. — Mehrere schöne Gemälde von ihnen 10.
ieht man in einer inneren Kapelle bei S. Zaccaria zu Vene-
ig, unter denen besonders der Altar zur Linken, mehrere
eilige unter- und nebeneinander darstellend, wohlerhalten ist.

§. 36. Aehnliche Wärme der Farbenbehandlung zeigt
ich auch anderwärts bei oberitalienischen Künstlern der Zeit.
Bei den Veronesern scheint sie mit einer gewissen Strenge
der Zeichnung verbunden, wie z. B. aus den Resten anmuthi-
ger Freskomalerei des **Stefano da Zevio** (in S. Fermo, 1.
über einem Seitenportale von S. Eufemia) ersichtlich ist. Aehn-
lich auch ist ein sehr treffliches und bedeutsames Altarwerk, 2.
welches sich in der Gallerie des Rathspalastes zu Verona be-
findet; es ist mit der Unterschrift **Opus Turoni 1360** ver-
sehen und stellt die Dreieinigkeit, die Krönung Mariä und
verschiedene Heilige zu den Seiten dar. — Noch bedeuten-
der ist ein späterer Veroneser, **Vittore Pisanello**, der
mit Gentile da Fabriano gemeinschaftlich im Lateran zu Rom
malte. Seine Gestalten haben etwas Schönes und anmuthig
Schlankes, was eine gewisse Aehnlichkeit mit den Arbeiten
Gentile's zeigt. Manches von ihm hat sich zu Verona erhal-
ten, wie ihm z. B. das Wandgemälde einer Verkündigung in 3.

*) Vielleicht ist diesem Giovanni bei jener vorherrschenden Weichheit der Malerei ein Haupteinfluss zuzuschreiben, indem solche sich in der voraussetzlichen Heimath dieses Künstlers zu jener Zeit bereits eigenthümlich ausgebildet hatte. Ich erinnere hier an die alt-kölnische Schule.

S. Fermo und eine Tafel in der Gallerie des Rathspalastes, eine Madonna in einem Blumengärtlein sitzend, mit Engeln und Heiligen, — beides anmuthvoll anziehende Werke — zu-
5. geschrieben werden. Die kleinen Bilder mit Geschichten des heil. Bernhard in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia, die man gleichfalls dem Pisanello zuschreibt, sind ungleich mehr fabrikmässig gemacht und schwerlich von ihm herrührend.

Aehnliche Beispiele zeigen sich auch in Mailand und andren Orten. Vornehmlich bedeutend scheint ein Modenese**r, Thomas de Mutina,** gewesen zu sein, welcher um 1357 Werke für Kaiser Karl IV, zur Ausschmückung seines
6. Schlosses Karlstein in Böhmen, lieferte. Eins von diesen Gemälden, mit der Namensunterschrift des Künstlers versehen, befindet sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien. Es stellt, in halben Figuren, eine Madonna mit dem Kinde und zwei ritterliche Heilige zu ihren Seiten dar. Der Ausdruck in den Köpfen dürfte etwa mit dem Vitale von Bologna zu vergleichen sein.

Viertes Buch.

Drittes Stadium der Entwickelung.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ihre Nachfolger.

Vorbemerkung

§. 37. In der ersten Periode der neuerwachenden Kunst, um das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, hatte man die heiligen, aus früher Vorzeit überlieferten Gegenstände mit lebendigem Sinne darzustellen und in demselben Geiste weiter zu bilden gestrebt; in der zweiten Periode war der Geist und das Gemüth des Künstlers in freier selbstschöpferischer Thätigkeit herausgetreten und seiner eigenen Kräfte, seines eignen Rechtes bewusst geworden; noch ein Element war zur Vollendung der Kunst erforderlich, — das Studium, die freie, naturgemässe Durchbildung der Form. Die Gewinnung dieses Elementes bildet die dritte Periode, welche mit dem funfzehnten Jahrhundert beginnt und bis zum Anfange des sechzehnten währt. Was hiefür in den beiden ersten Perioden geschehen war, hatte sich im Wesentlichen noch in engeren Gränzen gehalten; nur in allgemeinen Bezügen war Naturnachahmung und eine naive Auffassung charakteristischer Momente mit Glück erstrebt worden; das freie Bewusstsein über die Gesetze der Form und deren Erscheinung, die Verfolgung derselben bis in ihre einzelsten Besonderheiten war noch durch

die Bande vorherrschend typischer Darstellungsweisen zurückgehalten worden. Die dritte Periode bezeichnet die Befreiung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen, wie in der vorigen die Befreiung ihres inneren Lebens vor sich gegangen war. Auch jene sollte es, indem sie ihre an sich einseitige Richtung mit Consequenz verfolgte, zu eigenthümlich grossartigen Resultaten bringen.

Erster Abschnitt.

Toskanische Schulen.

§. 38. Wir betrachten diese neue Periode in den einzelnen Gruppen, welche an verschiedenen Orten Italiens hervortreten und wenden uns zunächst wiederum nach **Florenz**, welcher Staat in diesem Jahrhunderte die Blüthe seiner Macht feierte und wo durch den hochherzigen Sinn der Familie der Mediceer die geistigen, wie die materiellen Interessen der Republik, zur schönsten Blüthe entwickelt wurden. Poesie und Philosophie, Architektur und Sculptur gingen mit der Kunst der Malerei derselben Entwickelung entgegen.

Zunächst begegnen uns hier, um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, einige Künstler, welche den Uebergang der älteren Darstellungsweise zu der neueren bezeichnen, indem sie, bei noch vorherrschendem Typus der vorigen Periode, bereits mit Absicht auf Rundung und bestimmtere Entfaltung der Formen ausgehen. Zu diesen gehören vornehmlich **Paolo Uccello** und **Masolino da Panicale**. Vom Uccello sind nur einige wenige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. M. Novella (einfarbig in grüner Erde gemalt, — an dem Flügel, der neben der Kirche hinläuft) erhalten.

Von Masolino befinden sich zwei Gemälde in der Kirche S. M. del Carmine (Kapelle Brancacci), die Predigt des heil. Petrus, und die Heilungen von Kranken durch den heil. Petrus darstellend. Dem Uccello schreibt man auch die erste wissenschaftliche Ergründung der Perspektive zu.

§. 39. Als Masolino's Schüler bezeichnet man den Masaccio, der um den Anfang des Jahrhunderts zu S. Giovanni in Valdarno, zwischen Florenz und Arezzo, geboren und bereits im J. 1443, wie man argwöhnt: an Gift, gestorben sein soll; einen höchst ausgezeichneten Künstler, denjenigen, welcher der neuen Richtung eine entschiedene Bahn brach. Ueber seine Lebensumstände ist sonst nichts bekannt, als dass Vasari berichtet, er habe ursprünglich Tommaso, oder abgekürzt Maso, geheissen und jene tadelnde Endigung accio habe man hinzugefügt, weil er der Kunst so ganz und gar hingegeben gewesen sei, dass er alle äusseren Verhältnisse des Lebens gänzlich vernachlässigt habe. Als frühere Arbeiten werden 1.
ihm die Wandmalereien in der Kapelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom zugeschrieben, welche einige Scenen aus dem Leben der heil. Katharina und aus andren Legenden, eine Kreuzigung Christi u. a. m. darstellen. Von diesen Malereien ist jetzt nur sehr Weniges rein erhalten, das Meiste ist flau modern übermalt; nur hin und wieder erkennt man noch den ursprünglichen Meister, welcher, ähnlich wie Masolino, die Weise der letzten Nachfolger Giotto's mit eigenthümlicher Lebendigkeit und Schönheit durchzuführen sucht.

Ungleich bedeutender sind die Malereien, welche Masaccio 2.

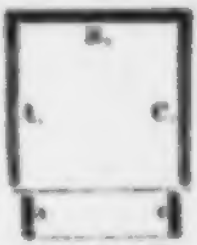
---

§. 39, 1. Umrisse in Kuhbeil's Studien nach alten florentinischen Meistern, Bl. 28—35. — ***Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal C. Labruzzi e pub. da Gio. dalle Armc.***

§. 39, 2. Die Darstellungen der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen. Einzelne Blätter in Bistermanier von Piroli (die Seitenwände); — sämmtliche Gemälde in Lasinio's Sammlung alt florentinischer Meister; — Durchzeichnungen der Köpfe in ***Tom. Patch Masaccio, sua vita e collezione di 21 teste. Firenze,*** 1770

in der Karmeliterkirche (S. M. del Carmine) zu Florenz, und zwar in der, dem heil. Petrus gewidmeten Kapelle Brancacci, neben den Werken des Masolino, ausgeführt hat.

Ehe wir dieselben jedoch näher betrachten, möge uns (da hier, ausser dem Masolino, noch ein dritter Meister thätig war) das folgende Schema, welches die Eintheilung der Malereien an den einzelnen Wänden und den beiden vorspringenden Pilastern der Kapelle giebt, die Bezeichnung des Einzelnen erleichtern helfen.



Grundriss der Kapelle.

1	2	3		4	5	6
			Altar.			
7	8	9		10	11	12
Pil. a.	Wand A.	Wand B.			Wand C.	Pil. c.

1. Vertreibung aus dem Paradiese. (Masaccio.)
2. Bezahlung des Zinsgroschens. (Masaccio.)
3. Predigt Petri. (Masolino.)
4. Petrus taufend. (Masaccio.)
5. Heilung des Krüppels an der Porta speziosa und Genesung der Petronilla. (Masolino).
6. Der Sündenfall. (Filippino Lippi?)
7. Petrus im Gefängniss. (Filippino Lippi.)
8. Erweckung des Königsohnes; (Masaccio; ein kleiner Theil, in der Mitte des Bildes, von Filippino.)
9. Petrus und Johannes, Krüppel heilend. (Masaccio.)
10. Petrus und Johannes, Almosen spendend (Masaccio.)

11. Petri Martyrthum. (Filippino Lippi.)
12. Petri Befreiung. (Filippino Lippi.)

Die Altarwand und die Seitenwand zur Linken enthalten somit die Gemälde Masaccio's, diejenigen, welche wiederum eine entschiedene Förderung in die Geschichte der Kunst brachten und welche in der That lange Zeit, bis auf Raphael, als die Schule der Florentiner Künstler galten. Hier ist es nicht sowohl jene Begeisterung, welche einen bestimmten Vorgang in würdiger Weise zu fassen und anschaulichst darzustellen sich bemüht; nicht jene Begeisterung, welche das freie Leben der Seele in der Gestaltung und im Ausdrucke der Gestalt zu offenbaren sucht; hier tritt zum erstenmale die Begeisterung für die körperliche Form an sich, für die äussere Bildung des Menschen hervor, das heisst jedoch: eine Begeisterung, welche in der Schönheit den Ausdruck des Maasses und Gesetzes, in der Ruhe und Bewegung den Ausdruck einer harmonischen Entwickelung der in den Menschen gelegten Kräfte siehet und im Bilde festhält. Daher hier zuerst eine gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, die sich in den Gestalten des Adam und der Eva in der Vertreibung aus dem Paradiese (n. 1) zwar noch befangen, in jenem Jünglinge dagegen, welcher in n. 4 sich zur Taufe vorbereitet, schon meisterlich vollendet zeigt, — in beiden so bedeutend, dass die erstgenannten Figuren nachmals von Raphael in den Logen des Vatikans nachgeahmt wurden, die letztere nach alt überlieferter Annahme schon an sich eine Epoche in der Geschichte der florentinischen Kunst bezeichnet. Daher eine Modellirung, welche die Gestalten aus der Fläche hervorhebt, und dem was früher nur mehr oder minder Andeutung gewesen war, hier den Schein eines wirklichen Daseins zu geben beginnt, und zwar so, dass auch in dieser Beziehung, wie in der vorigen, die Bilder zugleich den Anfang und glücklichen Fortschritt zeigen, indem namentlich die Darstellung des Zinsgroschens (n. 2) noch vielfach hart und steif erscheint (die Höhe der Lichter ist nicht in die Mitte sondern an den Rand der Formen gesetzt), die Auferweckung

des Knaben (n. 8) dagegen schon in vollster Wirklichkeit vor dem Beschauer steht. Daher ferner ein Styl in der Gewandung, welcher von dem typischen Gesetz jener früheren Perioden frei und nur von dem organischen Gesetze der Körperform abhängig ist, aber durch grosse Linien und volle Massen den Adel der Bewegung deutlichst ausspricht. Daher endlich eine eigenthümliche Compositionsweise, die wenigstens in dem muthmasslich letzten Gemälde Masaccio's, jener Auferweckung des Knaben, bereits vollkommen charakteristisch hervortritt, indem hier nemlich die eigentliche Handlung nur wenige Personen anbetrifft, dagegen eine grosse Menge von Zuschauern umher angeordnet sind, die (ohne zu lebhafte Theilnahme an dem Vorgange) nur ein Vorbild tüchtiger, ernster Männlichkeit und würdiger Ausfüllung ihrer Existenz abgeben sollen. Die hohe poetische Vollendung, deren auch eine solche einseitige und anscheinend untergeordnete Compositionsweise fähig ist, werden wir vornehmlich bei einem späteren Florentiner, dem Domenico Ghirlandajo, kennen lernen.

Ueber Staffeleibilder des Masaccio weiss man nichts Gewisses. Man schreibt ihm zuweilen einzelne Köpfe zu, welche ein ähnliches Studium der Form und Modellirung, wie jene
3. Wandgemälde zeigen; ein trefflicher Kopf eines Greises befindet sich unter seinem Namen in der Gallerie der Uffizien zu
4. Florenz. Ebendort, in der Sammlung der Akademie, schreibt man ihm ein ausgezeichnet schönes, strenges und würdiges Gemälde zu, welches sich früher in S. Ambrogio befand. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, vor der heil. Anna, eine Stufe tiefer und in deren Schoosse sitzend; die schönste Auffassung dieses Gegenstandes, die auch später von Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.

§. 40. Ob Masaccio Schüler gebildet, ist nicht bekannt; der Karmeliternönch Fra Filippo Lippi, (geb. um das J. 1412, gest. 1469) der als ein solcher genannt wird, hat sich, wie es scheint, wohl nur an Masaccio's Werken gebildet, welche die Kirche seines Ordens zu Florenz schmückten. Aber der hohe Ernst, mit welchem Masaccio die Erscheinungen des

ebens auffasste, macht in Fra Filippo's Werken schon entschieden einer sinnlichen Lust und einem Wohlbehagen an gemeiner Weltlichkeit Platz. Zunächst spricht sich diese seine Richtung in den äusseren Zuständen seines Lebens aus, über welches wir genauere Nachricht besitzen; im Leben und Wirken ist er das vollkommenste Widerspiel seines Zeit- und Landesgenossen Fiesole. Als Kind war er dem Orden einverleibt worden, aber es trieb ihn in die Welt hinaus; im siebzehnten Jahre verliess er das Kloster. Als er sich mit einigen Freunden an einer Uferfahrt auf der See ergötzte, wurden sie plötzlich von Seeräubern überfallen und als Sklaven nach der Berberei geführt. Achtzehn Monate trug Filippo hier die Kette, bis er einst seinen Herrn mit der Kohle so sprechend auf die Wand zeichnete, dass dieser ihn frei liess und, nachdem er ihm noch Mehreres gemalt, reichlich beschenkt wieder heim sandte. Aber auch die ganze Folgezeit seines Lebens ist ein Roman, da er fortwährend in Liebesabenteuer verwickelt war. Aus dem Margarethenkloster zu Prato entführte er die Lucrezia Buti, welche sich eben dort befand und lebte hernach mit ihr zusammen; ein Sohn, der aus diesem Verhältniss entsprang und den Namen des Vaters erhielt, wurde nachmals ein nicht minder berühmter Maler. Fra Filippo starb plötzlich und wie man argwöhnte, an Gift, das ihm die Verwandten der Lucrezia beigebracht; die Dispensation des Pabstes zu seiner Heirath mit der letzteren, die ihm durch seine mächtigen Gönner, die Mediceer, ausgewirkt worden war, kam zu spät.

1.

Fra Filippo's bedeutendstes Werk sind die Fresken im Chore des Domes von Prato, wo er an der linken Seitenwand, in mehreren Feldern übereinander, die Geschichte des heil. Stephan, rechts die Geschichte Johannes des Täufers, zu beiden Seiten des Fensters mehrere einzelne Heilige darstellte. Diese Malereien, die — namentlich die unteren — in bedeutendem Maassstabe ausgeführt sind, zeigen allerdings eine gewisse Grossartigkeit, besonders in den Gestalten jener einzelnen Heiligen; doch ist diese Grossartigkeit nicht ganz rein und

2.

es fehlt ihr die innere Ruhe. Sie sind ferner, namentlich einige Köpfe von Jungfrauen und Chorknaben, nicht ohne Anmuth, aber auch hier meist unrein und mit einem Zuge von Gemeinheit. Durchweg jedoch zeigt sich eine charaktervolle, zum Theil launige Lebensauffassung; Filippo malt selbst Schelme und Spitzbuben nach der Natur, nur freilich nicht überall am rechten Ort. Die Compositionen im Ganzen zeigen Affekt und eine hastige Leidenschaft.

3. Minder bedeutend und überdiess sehr übermalt sind Filippo's Fresken im Chore des Domes von Spoleto, wo er die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria darstellte. In einigen von Filippo's Staffelegemälden tritt jener Zug von Gemeinheit weniger hervor und macht einer weicheren und liebenswürdigeren Naivetät
4. Platz. Zu den vorzüglichsten dieser Art gehört ein Gemälde, welches den Tod des heil. Bernhard darstellt und in dem Querschiff des Pratenser Domes aufgestellt ist; hier zeigt sich
5. ein schöner Ausdruck würdiger Gefühle. Sodann eine Tafel, die sich gegenwärtig in der Wohnung des Kanzlers von Prato befindet (das Bild war früher in S. Margherita und der Kopf der Madonna ist das Portrait der Lucrezia Buti), auf deren Predella die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und der Kindermord mit Anmuth und Feinheit gemalt
6. sind. Eine treffliche Madonna, die das in Blumen liegende
7. Kind anbetet, im Berliner Museum; ein ähnliches Bild in der
8. Florentiner Akademie u. s. w. Eine Krönung Mariä, ebenfalls in dieser Akademie, früher in S. Ambrogio zu Florenz befindlich, ist ein figurenreiches Bild und enthält u. a. auch das eigne Portrait des Künstlers; doch haben hier seine Engel und Heiligen wiederum eine Physiognomie, die mehr auf Sinnenlust und Genuss, als auf sittliche Würde hindeutet.

Schüler des ebengenannten war **Sandro Botticelli**, der vom J. 1437 — 1515 lebte und eigentlich Alessandro Filipepi hiess; den Beinamen erhielt er nach seinem ersten Meister, dem Goldschmied Botticelli. Jene Hastigkeit und leidenschaftliche Bewegung, die wir in den historischen Werken des Fra

Filippo bemerkten, vererbte sich auf den Schüler, verband sich hier jedoch zugleich mit einer eigenthümlich phantastischen Auffassungsweise, welche ein gewisses Bestreben zeigt, den Gegenstand über das Gewöhnliche hinaus zu erheben. In einzelnen Fällen gelang dies in der That vortrefflich, wie namentlich in einem Rundbilde, welches sich in der Gallerie der 9.
Uffizien zu Florenz befindet und eine von Engeln gekrönte Madonna darstellt. Dies Bild hat, vornehmlich in den Köpfen, etwas ausserordentlich Anziehendes; die Maria ist hier das schönste Urbild des weiblichen Kopfes, welchen man fast in allen ähnlichen Bildern des Meisters wiederholt, in unglücklichen Fällen aber auch bis zur Hässlichkeit karikirt, findet. Noch ein anderes, neben dem genannten hängendes Bild ist 10.
sehr trefflich. Die Akademie zu Florenz besitzt ein grosses 11.
Altarbild, eine Krönung Mariä und darunter die vier Doktoren der Kirche, deren Köpfe ausgezeichnet gemalt sind. Andre Bilder sind insgemein weniger bemerkenswerth, wie z. B. der 12.
grössere Theil derjenigen, welche das Berliner Museum besitzt.

Bedeutender tritt der obenerwähnte phantastische Hang Sandro's in seinen eigentlich historischen Bildern hervor und vornehmlich in denjenigen, welche die Behandlung antiker Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einzuführen beginnen. Doch verliert der Künstler sich hier nicht selten in Manier. Dahin gehören vornehmlich gewisse kleinere, sehr sauber gemalte Tafeln, wie z. B. seine allegorische Darstellung der 13.
Verläumdung (nach Lucians Bericht über ein Gemälde, welches Apelles ausgeführt hatte) in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; ein Bild, welches die Wunder und den Tod des 14.
heil. Zenobius enthält, in der Sammlung des Hrn. v. Quandt zu Dresden u. a. m. — Als Wandmaler zeigt sich Sandro in 15.
der Sixtinischen Kapelle des Vatikan zu Rom, welche Kapelle unter Sixtus IV. erbaut und an ihren Wänden von den berühmtesten Malern der Zeit mit Fresken geschmückt ward (um 1474). Auf der einen Seite dieser Kapelle wurden Geschichten des Moses, auf der andern Geschichten Christi dargestellt. Von Sandro, dem hiebei die Oberaufsicht anvertraut war, rüh-

ren 3 Gemälde an den Wänden dieser Kapelle her: Moses der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi, — welche sowohl die Verdienste als die Mängel dieses Künstlers zeigen; ausserdem 28 Gestalten heiliger Päbste zwischen den Fenstern.

Des Sandro Botticelli Schüler war der Sohn des vorhin erwähnten Fra Filippo Lippi, zur Unterscheidung von diesem Filippino Lippi genannt (geb. 1460, gest. 1505.) Er steht in seinen historischen Darstellungen wiederum der affektreichen Hastigkeit des Meisters sehr nahe, die er in einzelnen Fällen mit einer eigenthümlichen Anmuth zu verbinden weiss, dagegen er jedoch in andren Fällen einer gewissen Schwerfälligkeit, vornehmlich im Faltenwurfe, nicht Herr werden kann.
16. Zu seinen trefflichsten und vollendetsten Arbeiten in historischer Malerei gehören diejenigen, die er in der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz ausführte und in denen er sich dem Ernste und der Gediegenheit des Masaccio glücklich annäherte, wenn er gleich dessen Einfalt und Ruhe nicht erreichen konnte. (Vergl. §. 38, 2.) Minder bedeutend und eigentlich nur in einzelnen Köpfen schön sind die Freskoma-
17. lereien, welche Filippino in einer Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, sowie diejenigen, welche er zu Rom
18. in S. Maria sopra Minerva, in der Kapelle des heil. Thomas von Aquino, ausführte. Was Filippino's anderweitige Werke
19. anbetrifft, so ist vor Allem ein Tabernakel zu Prato, in der Nähe von S. Margherita zu erwähnen, in welchem er eine Madonna mit dem Kinde und Engeln, und Heilige auf den Seiten darstellte: dasselbe ist zwar durchaus beschädigt und auch übermalt; doch sind die einzelnen noch erhaltenen Köpfe von der allerhöchsten Anmuth und Süssigkeit. Die Staffeleibilder Filippino's sind im Ganzen nicht von sonderlichem Werthe, eins der bedeutendsten ist eine Anbetung der Könige
20. in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

§. 41. Ein zweiter Künstler, welcher in der Sixtinischen Kapelle zu Rom arbeitete, war Cosimo Rosselli. Sein

vorzüglichstes Werk ist ein grosses Wandgemälde in einer 1
(leider sehr dunklen) Kapelle von S. Ambrogio zu Florenz vom J. 1456. Es stellt die Versetzung eines wunderthätigen Abendmahlskelches aus der Kirche S. Ambrogio nach dem bischöflichen Palaste dar. Hier besteht wiederum, wie es schon beim Masaccio bemerkt wurde, der grösste Theil des Bildes aus einer Menge zuschauenden Volkes, darunter man höchst reizende Frauen- und Mädchenköpfe sowie tüchtige und würdige Männergestalten sieht. Das Kostüm ist das der Zeit und mit einer Feinheit ausgeführt. Unter Cosimo's Tafeln ist vorzüglich schön eine Krönung der Maria in der Kirche S. Maria 2.
Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Auch in S. Ambrogio be- 3.
findet sich von ihm ein treffliches Altarbild: eine Madonna, von Engeln umgeben, und Heilige zu ihren Füssen. Andre, zum Theil nicht unbedeutende Bilder Cosimo's sind im Museum von Berlin vorhanden. Seine Fresken in der sixtinischen Ka- 4.
pelle zu Rom, Pharao im rothen Meere, die Gesetzgebung Mosis und das Abendmahl, sind wenig interessant.

§. 42. Cosimo Rosselli war in seinen frühsten Arbeiten der Richtung des Fiesole nachgegangen, hatte sich jedoch nachmals mehr der Weise des Masaccio zugewandt. Ein and- 1.
rer Künstler jener Zeit, Benozzo Gozzoli, wird mit Bestimmtheit als ein Schüler des Fiesole bezeichnet: und in der That verräth er in seiner eigenthümlich lichten und heiteren Färbung, sowie in einer vorwaltenden Milde des Ausdrucks eine gewisse Verwandschaft mit jenem Meister. Im Uebrigen jedoch zeigt er die grösste Verschiedenheit von dessen Richtung; denn er gerade ist derjenige unter den Italienern, dem zuerst die Schönheit und die Lieblichkeit der Erde und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen sich in voller Genüge aufgethan hat, dessen Bilder noch überströmen von dem Entzücken über diese Schönheit. Er bildete zuerst reiche landschaftliche Hintergründe mit Bäumen, Villen, Städten, mit Flüssen und reich-

---

§. 41, 1. Gestochen in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

bebauten Flussthälern, mit scharf und kühnbezeichneten Felsen u. s. w. Er belebte diese Landschaften aufs Anmuthigste mit Thieren aller Art, mit Hunden, Hasen, Rehen, mit gross und kleinen Vögeln, welche überall sichtbar werden, wo nur eine leere Stelle blieb. Er zeigt, wo die Handlungen im Inneren der Städte oder der Wohnungen vorfallen, die reichste Phantasie für architektonische Gebilde, indem er die mannigfaltigsten Hallen, nach aussen durch Säulenstellungen geöffnet, zierliche Arkaden, Gallerieen, Logen u. s. w. — und alles dies in schönem, entwickelt toskanischem Style — darstellt. Was endlich die Darstellung der menschlichen Figuren anbetrifft, so finden wir hier Scherz und Laune, Affekt und heilige Würde aufs Glücklichste vereint; aber auch hier genügt es dem Künstler nicht an denjenigen nöthigsten Figuren, welche zu der jedesmaligen Handlung gehören; sondern Landschaften und Gebäude werden durch mannigfache Gruppen belebt und insbesondere sind die handelnden Personen sehr häufig von einem Kreise Zuschauender umgeben, in denen man vielfach Portraits von den Zeitgenossen des Künstlers erkennt, denen er hierin ein Denkmal gesetzt hat. Im Einzelnen sind die Gestalten des Benozzo nicht selten sehr anmuthig in Bewegung und Faltenwurf; eigen ist jedoch ihren Bewegungen eine gewisse, fast mädchenhafte Schüchternheit; die Köpfe sind voll Ausdruck, die Portraits naturwahr und fein aufgefasst.

2. Zu den früheren Werken des Benozzo gehören vornehmlich einige Malereien in den Kirchen S. Fortunato und S. Francesco zu Montefalco (einem Städtchen unweit Fuligno), vom J. 1450, in denen er noch jene nähere Verwandschaft zum Fiesole zeigt. Seine Eigenthümlichkeit entwickelt Benozzo
3. in seinen spätern Werken: einigen Malereien vom J. 1465 zu S. Gimignano, unweit Volterra (unter denen sich vorzüglich die in S. Agostino befindlichen auszeichnen), am vollsten je-
4. doch in den grossen Wandgemälden, womit er die ganze Nord-

---

§. 42, 3. Vergl. v. Rumohr It. F. II, S. 257 ff.

§. 42, 4. C. Lasinio: *Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

wand des Campo Santo zu Pisa (mit Ausnahme jener bereits erwähnten Arbeiten des Pietro di Puccio) ausschmückte. Diese Werke führte er in den Jahren von 1469—85 aus; sie schliessen sich, wie im Raume, so auch im Inhalt unmittelbar an die Werke jenes Pietro an und stellen die Geschichten des alten Testaments vom Noah bis zum Besuch der Königin von Saba beim David in gedrängter, überreicher Folge dar. Der grössere Theil dieser Darstellungen ist noch ziemlich rein erhalten und bildet eins der anziehendsten Denkmale der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts.

§. 43. Was beim Benozzo Gozzoli als jugendliche Ueberschwänglichkeit erschienen war, bildete sich bei einem um Weniges späteren Meister zu männlicher Kraft und ernster Gediegenheit aus. Dies ist Domenico Corradi, genannt: Domenico Ghirlandajo (1451—95.), einer der grössten Meister seiner und aller Zeit, der dasjenige, was Masaccio gewollt und begonnen, zur schönsten Vollendung durchführte. Der Vater des Domenico war ein zu seiner Zeit geschätzter Goldarbeiter; es wird namentlich von ihm gesagt, dass die Ghirlanden, welche er zum Kopfschmuck der florentinischen Mädchen arbeitete, sehr beliebt gewesen seien und dass er davon den Beinamen Ghirlandajo erhalten habe, welcher Beiname sodann auf den Sohn übergegangen ist. Anfänglich war letzterer ebenfalls für die Goldschmiedekunst bestimmt; er zeigte jedoch frühzeitig sein Talent für die Malerei, indem er schon als Knabe in des Vaters Laden die Vorübergehenden sprechend ähnlich zu zeichnen wusste. Als sein Lehrer in der Malerei wird Alessio Baldovinetti, ein zwar nicht verwerflicher, jedoch minder bedeutender Künstler des funfzehnten Jahrhunderts genannt. Im Domenico Ghirlandajo erhebt sich die künstlerische Richtung der Zeit zu einer eigenthümlichen Höhe; es ist hier nicht mehr die Begeisterung für die blosse Form an sich, für eine schöne und würdige Auffassung der Erscheinungen der Natur; es ist die Begeisterung für diese Formen, für diese Erscheinungen, sofern sie der

Ausdruck grossartiger und bedeutsamer Lebensverhältnisse sind, die Begeisterung für die Herrlichkeit und Würde des Vaterlandes, welches, wie oben bereits bemerkt ist, zu jener Zeit seine schönste Blüthe feierte. Das Portrait, in der weitesten Bedeutung des Wortes, ist dasjenige, was in Ghirlandajo's Kunstleistungen am Bedeutsamsten hervortritt. So sehen wir bei ihm vornehmlich das Motiv, welches wir schon bei früheren Meistern als ein mehr zufälliges bemerkten, vollständig und consequent durchgebildet: nemlich Bildnissfiguren Mitlebender in den kirchlich historischen Darstellungen anzubringen, und ihnen solchergestalt ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, ohne dieselben jedoch, wie es wohl an andern Orten (namentlich in den Niederlanden und Deutschland) geschah, den heiligen Gestalten selbst zu supponiren. Einfach und ruhig, in der Tracht ihrer Zeit, stehen diese Personen als Zuschauer, gewissermaassen als Zeugen, zu den Seiten der heiligen Handlung und nehmen nicht selten wohl den bedeutendsten Raum des Gemäldes ein; sie sind in leicht symmetrischer Weise insgemein in bestimmte Gruppen von einander gesondert, deren rhythmische Anordnung dem Ganzen eine eigenthümliche Feierlichkeit giebt. Ich möchte ihr Verhältniss zu dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung mit dem Chor in der griechischen Tragödie vergleichen. Sodann liebt es Ghirlandajo, auch abgesehen von diesen Gruppen der Zuschauer, die heilige Handlung überhaupt in das häusliche und bürgerliche Leben der Zeit hereinzuziehen und mit dem Modekostüm der zuschauenden Personen auch die städtische Architektur in reichster Entfaltung und ausgebildeter Perspektive anzuwenden, ohne jedoch, wie es beim Benozzo Gozzoli noch der Fall war, gerade in phantastische Zusammenstellungen auszuschweifen. — Bei alledem ist es zugleich nicht zu übersehen, dass Sitte und Bildung jener Zeit eben durch die Kunst bereits zu einer edlen Milde und Mässigung herangereift waren und dass somit in den Bildern des Ghirlandajo, was namentlich das Kostüm betrifft, durchaus nichts Unkünstlerisches, nichts Bizarres störend entgegentritt. Die Gestalten der Hei-

ligen bleiben in ihrer bekannten idealen Gewandung, zuweilen selbst nicht ohne Reminiscenzen an den Styl des vierzehnten Jahrhunderts; auch tritt hier noch ein drittes Element hervor, indem in gewissen, zumeist weiblichen Nebenfiguren sich zuweilen wiederum ein specielles Studium leichterer antiker Motive, besonders in der Gewandung, zeigt. — In der Ausführung des Einzelnen bemerkt man zwar noch eine gewisse Strenge, vornehmlich in den Umrissen, ohne dass dieselbe jedoch noch als ein Mangel bezeichnet werden könnte; die Formen sind bereits auf's Schönste vollendet, die Besonderheiten der Natur mit glücklichem Sinne aufgefasst. In der Technik der Freskomalerei zeigt Domenico Ghirlandajo eine unübertroffene Vollendung.

Zu den frühesten Arbeiten des Ghirlandajo gehören die- 2.
jenigen, welche er, bei Gelegenheit des schon mehrerwähnten Wettkampfes, in der sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom malte. Doch ist von diesen nur die Berufung der Heiligen Petrus und Andreas, schon ein tüchtiges, lebenvolles Bild, erhalten; eine Auferstehung Christi wurde nachmals vernichtet, um für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Raum zu gewinnen. Etwas später, vom J. 1480, sind seine Fresko- 3.
malereien zu Ognissanti in Florenz, nemlich die Figuren des heil. Hieronymus und Augustinus im Schiff der Kirche, von denen insbesondre die Umgebung des ersteren eins der vollendetsten Stillleben nach Art der damaligen Niederländer enthält; sodann ein Abendmahl im Refektorium von Ognissanti 4.
mit dem glücklichen Bestreben, den einzelnen Köpfen eine individuelle Charakteristik zu geben. Diese Arbeiten in Ognissanti sind noch ungemein einfach und streng.

Ungleich bedeutender, sowohl in der Handhabung der Ge- 5.
stalt, in der freien Bewegung der Figuren, in der Mischung und dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen (denen frü

---

§. 41, s. u. c. Ghirlandajo's Gemälde in S. Trinità und in S. M. Novella sind in Lasinio's mehrerwähnter Sammlung altflorentinischer Meister gestochen.

herbin die nöthige Wärme fehlte), als auch in Ausdruck und Auffassung des Lebens zeigt sich Ghirlandajo in den Fresken der Kapelle Sassetti in der Kirche S. Trinità zu Florenz, welche mit dem J. 1485 bezeichnet sind und Begebenheiten aus dem Leben des heil. Franziscus enthalten. Das schönste unter diesen Gemälden ist der Tod des heil. Franziscus, eine der wenigen wirklich historischen Darstellungen Ghirlandajo's. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät in den einzelnen Gestalten, der edle männliche Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Gemälde zu einem der vorzüglichsten Werke neuerer Kunst. Uebrigens sind nicht alle Gemälde jener Kapelle von gleichem Werthe; bei einigen, namentlich denen der linken Seitenwand, tritt offenbar Schülerhülfe
6. sehr bedeutend hervor. In den allgemeinen Beziehungen noch vollendeter sind die Malereien, welche Ghirlandajo um das J. 1490 im Chore von S. M. Novella zu Florenz ausführte; hier stellte er auf der einen Seite das Leben der Maria, auf der andern das Leben Johannis des T. dar, und von diesen Werken gilt ganz vornehmlich, was ich in der allgemeinen Charakteristik über Ghirlandajo vorausgeschickt habe.

In Tafelbildern konnte sich natürlich die Eigenthümlichkeit des Ghirlandajo nicht zu ähnlicher Schönheit entwickeln und sie können im Allgemeinen nicht auf gleichen Werth mit den Wandgemälden Anspruch machen. Doch findet man auch unter ihnen sehr ausgezeichnete Werke, namentlich zu Flo-
7. renz. Eine schöne Anbetung der Könige vom J. 1488 befindet sich dort in der Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) und enthält besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem
8. Leben gegriffene Köpfe. Zwei vorzügliche Bilder sind in der Florentiner Akademie; auf beiden kommen ungemein anmuthige und süsse Madonnen vor, was sonst beim Ghirlandajo nicht gerade häufig gefunden wird.

9. Die Brüder des Domenico Ghirlandajo, Davide und Benedetto Ghirlandajo, malten in seiner Art und unterstützten ihn bei seinen Arbeiten. Ebenso sein Schwager Bastiano

Mainardi, der jedoch, wenn er den Domenico schon nicht in der Rundung und im Farbenauftrage erreicht, in der zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligen, besonders in der Gesichtsbildung, etwas Eigenthümliches hat; für eine Hauptarbeit des Mainardi hält man die Malereien in der Pfarr- 10.
kirche des Städtchens S. Gimignano (seines Geburtsorts) und zwar in der Kapelle der Beata Fine. — Auch Francesco Granacci, einer der Schüler des Domenico, vereinigt mit dessen Styl eine gewisse leichtere Anmuth, ohne freilich die Lebenskräftigkeit des Meisters zu erreichen. In der Gallerie 11.
Pitti und in den Uffizien zu Florenz sind einige gute Bilder 12.
von ihm; mehreres in der dortigen Akademie, wo namentlich 13.
eine Reihe kleinerer Bilder, das Martyrthum der heil. Apollonia darstellend, ausgezeichnet ist. In späterer Zeit wandte sich Francesco mehr zu der Weise seines grossen Mitschülers, des Michelangelo Buonarotti, der, sowie auch Domenico's Sohn, Ridolfo Ghirlandajo, der folgenden Periode angehört.

§. 44. Während bei den letztgenannten Meistern mehr 1.
die Portraitauffassung vorherrschend war, so zeigt sich bei anderen ein mit besondrer Vorliebe durchgeführtes Studium des Nackten, wie solches ebenfalls bereits beim Masaccio bedeutend hervortrat. Dahin gehört zuerst Andrea del Castagno, der um die Mitte des Jahrhunderts blühte. Sein eigenthümliches Streben zeigt sich vornehmlich in einer scharfen strengen Modellirung, die aber bei ihm in manieristischer Uebertreibung bis zu einer harten und dürren Trockenheit ausartet. Einige Bilder der Art sieht man von ihm in der Florentiner 2.
Akademie, andre im Museum von Berlin. — Bekannter, wie 3.
durch seine wenigen erhaltenen Werke, ist er in der Geschichte der Kunst durch eine schwere Schmach, welche sich an seinen Namen geheftet hat. Bisher hatte man nemlich mit Temperafarben gemalt, d. h. mit einer Mischung der Farben mit

---

§ 43, 10. v. Rumohr, It. F. II, S. 288.

Eigelb und einigen Harzen, die schneller trockneten und einen schnelleren Auftrag nöthig machten. Im Anfange des Jahrhunderts aber war durch Johann van Eyck in den Niederlanden die Oelmalerei bereits so bedeutend verbessert worden, dass sie mit glücklichstem Erfolge angewandt wurde. Von ihm hatte sie ein Italiener, Antonello von Messina, auf den wir später zurückkommen werden, als ein Geheimniss erlernt, und dieselbe ebenso seinem Freunde, dem Domenico Veneziano, mitgetheilt. Als nun des letzteren Bilder ein ungemeines Aufsehen machten, so erregte dies die Erbitterung und den Neid des Andrea; er schlich sich, während er mit Domenico gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malte, in dessen Vertrauen ein und entlockte ihm sein Geheimniss. Domenico war ein fröhlicher Mensch, er trieb Musik und spielte trefflich die Laute; Andrea unterstützte ihn, wenn jener seinen Geliebten Serenaden sang. Eines Abends liess er ihn allein gehen, folgte ihm heimlich in der Dunkelheit nach, und ermordete ihn, um so des Nebenbuhlers in der Kunst los zu werden. Auf dem Todtenbette soll er sein Verbrechen bekannt haben. Ob indess diese Geschichte, welche Vasari erzählt, historisch zu bestätigen ist, möge hier dahin gestellt bleiben. Das eine bekannte Bild des Domenico (in S. Lucia zu Florenz, jenseit des Arno) ist nicht mit Oel-, sondern mit Temperafarben gemalt; ebenso die erwähnten Bilder Andrea's. Jenes Bild des Domenico ist übrigens etwas abweichend von des letzteren Weise und hat etwas Mildes und Edles im Ausdruck, zeigt jedoch ebenfalls bereits ein gutes Gefühl für die Form. Jedenfalls liegt es in der Natur der Sache, dass die Tempera-Malerei, die für ein schnelles Bemalen grosser Flächen manche Vortheile darbot, erst allmählig, am Ende des Jahrhunderts, der Oelmalerei wich.

4.

5. Am Entschiedensten wurde jenes Studium des Nackten durch den Einfluss gefördert, welchen die Bildhauerkunst auf die Malerei ausübte. Diese Kunst (vornehmlich die Arbeit in Bronze) war zu jener Zeit in Florenz mit glücklichstem Erfolge, bedeutender noch als die Malerei, ausgeübt worden

end es konnte nicht fehlen, dass ihre Erfahrungen in Bezug auf eine genauere anatomische Ergründung des menschlichen Organismus alsobald auch auf die Malerei übergetragen wurden. Vornehmlich wurde diess durch zwei Bildhauer bewerkstelligt, die neben dem Meissel zugleich auch den Pinsel führten: Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio (Scharfblick), die beide nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts blühten. Von letzterem wird angeführt, dass er zuerst Gypsabgüsse von menschlichen Gliedern genommen habe, um solche als Studien benutzen zu können. Beide haben einzelne treffliche Bildnerarbeiten geliefert, in ihren Malereien erscheinen sie jedoch minder bedeutend und zeigen ein ängstliches Bestreben, die Formen anatomisch richtig darzustellen. Vom Antonio Pollajuolo befinden sich einige Bilder in der Gallerie der 6
Uffizien zu Florenz: zwei mit verschiedenen Kämpfen des Herkules, von denen besonders das eben Gesagte gilt; ein drittes mit drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen, das sich bei aller Strenge doch durch eine eigenthümliche, schlichte Würde auszeichnet. — Ein Bild des Verocchio ist in der dor- 7.
tigen Akademie vorhanden. Es stellt eine Taufe Christi dar und war ursprünglich für das Kloster S. Salvi gemalt. Einer der auf diesem Bilde enthaltenen Engel soll von einem Schüler des Andrea, dem Leonardo da Vinci gemalt sein, und der Meister, als er sich hierin von einem Schüler übertroffen sahe, fortan das Malen aufgegeben haben; doch ist im gegenwärtigen Zustande des Bildes jener Engel wenig von den andern Figuren zu unterscheiden und auch das Ganze nicht sonderlich bedeutend. Auf den Leonardo sowie auf andre Schüler des Andrea werde ich später zurückkommen.

Ihre schönste Vollendung feiert diese Richtung in einem andern toskanischen Meister, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt, im Luca Signorelli von Cortona (1440 — 1521). Schon unter den verschiedenen Künst- 8.
lern, welche in der sixtinischen Kapelle zu Rom gemalt hatten, war er als einer der vorzüglichsten aufgetreten. Hier hatte er die Reise des Moses mit der Ziporah und die letz-

ten Begebenheiten aus dem Leben des Moses gemalt, beides eigenthümlich grandiose Bilder, in deren Gestalten etwas Bedeutendes und Edles liegt und die sich durch schöne Behandlung der Gewänder auszeichnen. Seine Eigenthümlichkeit entwickelte er am Schönsten in den grossen Wandgemälden, mit denen er eine Kapelle des Domes von Orvieto ausschmückte und welche das Ende der Welt darstellen. Hier sieht man die Geschichte des Antichrist mit höchst charaktervollen Figuren, sodann die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies, alles höchst inhaltreiche, bewegte und ausdrucksvolle Compositionen. Eine zwar noch strenge, aber sehr vollkommene und edle Zeichnung des Nackten findet sich in diesen Darstellungen mit Vorliebe und mit Glück angewandt; das ängstliche Bestreben nach blosser anatomischer Richtigkeit ist bereits überwunden und an dessen Stelle eine eigenthümliche Grossartigkeit und Erhabenheit getreten, welche sowohl den Darstellungen heiterer Ruhe und Seligkeit, als leidenschaftlicher, phantastischer Bewegung aufgeprägt ist. Auch in der Gewandung erscheint Luca hier nicht selten sehr vorzüglich und verräth im Einzelnen eine glückliche Nachahmung der Antike.

Andre Werke des Luca Signorelli findet man in seiner Vaterstadt Cortona, deren namentlich Verschiedene im Chor des dortigen Domes vorhanden sind. In der Kirche del Gesù zu Cortona hat er ein Abendmahl von sehr eigenthümlicher und ausdrucksvoller Composition gemalt. Hier sitzen die Jünger nicht, wie gewöhnlich, an einer langen Tafel, sondern sie knieen zu beiden Seiten und Christus, in der Mitte stehend, theilt ihnen das heil. Mahl aus. Nicht minder bedeutend sind diejenigen Wandgemälde, welche er im Kloster Monte Uliveto maggiore aus dem Leben des heil. Benedict ausgeführt hat.

---

§. 44, 9. Umrisse bei Della Valle: *Storia del Duomo d'Orvieto*, *Roma*, 1791.

§. 44, 11. Kupferstich in der *Etruria Pittrice*.

Mehrere Tafeln von der Hand des Luca Signorelli sind in den florentinischen Gallerieen vorhanden, unter denen vornehmlich ein Gemälde der Maria mit dem Kinde, in der Ferne 13.
einige nackte Hirten, in den Uffizien befindlich, ausgezeichnet ist. In einigen dieser Bilder gewahrt man bereits Einflüsse des sechzehnten Jahrhunderts, die sich jedoch nicht vollkommen glücklich mit seiner besondern Eigenthümlichkeit vereinigen. — Vortrefflich sind zwei Seitenflügel eines Altarwerkes mit ver- 14.
schiedenen heiligen Gestalten, in der Gallerie des Berliner Museums.

Zweiter Abschnitt.

Schulen von Padua und Venedig.

§. 45. Bei den Florentinern war das Studium der Form vorherrschend auf dem nächstliegenden Wege befolgt worden, indem man vorzugsweise auf eine Nachbildung der umgebenden Erscheinungen des Lebens ausgegangen war. In andrer Weise zeigt sich dieses Studium der Form in der **Schule von Padua** ausgeübt. Hier nahm man die Muster antiker 1.
Sculptur, in welchen man jene Formen der Natur bereits künstlerisch aufgefasst und ausgeführt sah, zum nächsten Vorbilde und suchte durch deren Vermittelung insbesondre zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen. Diese Richtung ist allerdings mit derjenigen zu vergleichen, welche wir bereits bei den Zeitgenossen des berühmten Bildhauers Niccola Pisano kennen gelernt haben; nur zeigt sie sich bei den Paduanern ungleich bedeutender und in grösserer Ausschliesslichkeit durchgeführt, namentlich schon in dem Bezuge, dass man hier auch auf jene altchristlichen Gestaltungen, die aus einer neuen Auffassungsweise der antiken Kunst hervorgegangen waren, vor der Hand fast keine

Rücksicht mehr nahm. Was wir gleichzeitig bei den Florentinern des funfzehnten Jahrhunderts von der Nachahmung antiker Bildungsweise bemerkt haben, war nur als vereinzelte Zufälligkeit zu betrachten, und muss vielleicht schon als ein direkter Einfluss der paduanischen Schule angenommen werden.

Es hat diese Schule somit vornehmlich das Verdienst, die reichen Ergebnisse einer früheren, lange vergessenen Kunstblüthe wieder in die neuere Ausübung derselben eingeführt und ihre Benutzung eingeleitet zu haben. — Im Allgemeinen besteht ihre Eigenthümlichkeit in einer mehr plastischen als malerischen Auffassungsweise. Die Formen werden strenge und scharf bezeichnet, die Gewandung häufig ideal nach dem Vorbilde antiker Kostümirung behandelt und zwar so, dass sie, um die Körperformen bestimmter hervortreten zu lassen, meist immer straff angezogen und angespannt erscheint. Die Anordnung des Ganzen hat nicht selten mehr etwas Basreliefartiges, als dass die Gruppen-Anordnung hervorgehoben wäre. Die Nebendinge bezeugen nicht minder, vornehmlich in den Architekturen und Ornamenten, ein specielles Eingehen auf antike Vorbilder, und namentlich scheint es der antiken Verzierungsweise nachgeahmt, wenn man häufig lebendige Fruchtgehänge in den Bildern dieser Schule dargestellt findet. Dabei führte jedoch das Studium plastischer Vorbilder in der Regel auf eine übertriebene Schärfe und Härte der Formenbezeichnung, die sich im Einzelnen selbst der Karikatur annähert; in der Gewandung verleitete jenes angeführte Motiv zu der Angabe einer Menge kleiner scharfer Querfalten, welche die grossen und freien Linien derselben aufheben, selbst zuweilen den Eindruck der Hauptformen beeinträchtigen.

2 Der Stifter dieser Schule war **Francesco Squarcione** (1394 — 1474). Dieser Künstler hatte bedeutende Reisen in Italien und Griechenland gemacht und dabei, soviel in seinen Kräften stand, Reste der alten Kunst, Statuen, Torsen, Reliefs, Vasen u. s. w. gesammelt und Zeichnungen nach solchen

angefertigt. Mit diesen Dingen eröffnete er, nachdem er heimgekehrt war, zu Padua eine Studiensammlung von einem Reichthume, wie sie zu jener Zeit noch nicht gesehen worden war, und welche sich bald eines zahlreichen Besuches von Schülern, die unter solchen Mitteln eine vorzügliche Ausbildung hoffen durften, erfreute. Diese Schüler, die aus verschiedenen Gegenden Italiens herzuströmten, verbreiteten die Weise der Schule nachmals über einen grossen Theil des Landes. Ueberhaupt scheint Squarcione selbst mehr durch ein vorzügliches Lehrtalent als durch eigenes Kunstverdienst ausgezeichnet gewesen zu sein; die wenigen von ihm vorhandenen Gemälde sind wenigstens nicht bedeutend. Zu diesen gehört eine nicht sonderlich anmuthige Maria mit dem Kinde in der Gal- 3.
lerie Manfrini zu Venedig, mit dem Namen des Kunstlers und der Jahrzahl 1442 bezeichnet. Aehnlich ein Bild in der Samm- 4.
lung des Rathspalastes zu Verona, den kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle darstellend, welches wenigstens ein ungemein sorgliches Studium zeigt.

§. 46. Der bedeutendste unter den Schülern des Squarcione war Andrea Mantegna (1431 — 1506). Von Geburt ein Paduaner, wurde er nachmals an den Hof des Lodovico Gonzaga nach Mantua berufen, wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war. Was er für diesen Ort gearbeitet hat, ist jedoch grösstentheils vernichtet oder in fremde Museen entführt; erhalten ist hier vornehmlich nur noch Einiges von den Malereien, die 1.
er in dem Castello di Corte ausgeführt hat. In einem Saale dieses Schlosses, welcher gegenwärtig den Namen der Stanza di Mantegna führt und ursprünglich ganz mit Wandmalereien bedeckt war, erkennt man noch einige dieser Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben des Lodovico Gonzaga enthalten, — lauter Portraitfiguren mit dem Ausdrucke treffichst individueller Naturwahrheit, aber ziemlich steifleinen aufgefasst. Sehr naiv und voller Leben ist eine Gruppe von Genien über einer Thüre dieses Saales, welche eine Inschrifttafel halten. Eine andre Gruppe von Genien an der Decke desselben Gemaches ist von seinen Söhnen ausgeführt. — Be-

deutender, wie es scheint, als diese Fresken, sind die Cartons, welche Mantegna, ebenfalls für Lodovico, für den Saal eines beim Kloster S. Sebastiano in Mantua gelegenen Palastes ausgeführt hat. Sie sind in Wasserfarben gemalt, neun Stück, jedes von 9 Fuss im Quadrat, und befinden sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England. Ihr Inhalt ist der Triumphzug Cäsars, eine grossartige, lebendige, ungemein geistreiche Composition, in der sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums mit naiver Auffassung des Lebens der Gegenwart auf glückliche Weise verbindet. Leider haben diese Werke vielfach gelitten und sind beträchtlich übermalt. Mantegna, der zugleich einer der ersten Kupferstecher Italiens war, hat mehrere Stücke dieses grossen Werkes eigenhändig gestochen.

Noch bedeutender als diese Cartons ist ein grosses Altargemälde, welches eine Madonna, von mehreren Heiligen umgeben darstellt, Francesco Gonzaga und seine Gemahlin knieend zu ihren Füssen. Es wurde als Weihbild für einen Sieg, den der genannte Gonzaga über Carl VIII. von Frankreich erfochten, im J. 1495 gemalt und führt desshalb bei den Italienern den Namen des Siegesbildes; es zeichnet sich durch trefflichste Ausführung und, was in den Arbeiten des Mantegna sonst nicht häufig gefunden wird, durch eine eigenthümlich weiche Behandlung des Nackten sowie durch eine schöne Milde des Charakters aus. Gegenwärtig befindet es sich im Pariser Museum. Unter den übrigen, in Paris vorhandenen Gemälden Mantegna's sind vornehmlich noch zwei mit mythologisch-allegorischen Darstellungen durch ähnliche Vorzüge ausgezeichnet. — Dem ebengenannten Siegesbilde zunächst dürfte eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) stehen, welche sich im Berliner Museum befindet. Kopf und Gesicht des Er-

---

§. 46, 2. Goethe's Werke, Bd. XXXIX, S. 141 — 176. — *C. Julii Caesaris dictatoris triumphi ab Andrea Mantinea colaribus expressi aeneis typis Dominici de Rubeis, Romae* 1692.

§. 46, 4. Propyläen, hsgb. von Goethe, III, St. II, S. 49.

lisers sind hier von den schönsten und erhabensten Formen; die Köpfe der Engel, besonders der eine, über den ein zartes Helldunkel gebreitet ist, voll des innigsten, seelenvollsten Ausdruckes.

Eins der bedeutendsten, in Italien vorhandenen Staffeleigemälde Mantegna's ist die Tafel über dem Hauptaltar der 6.
Kirche des heil. Zeno zu Verona: eine Madonna auf dem Throne mit Engeln, auf jeder Seite vier stehende männliche Heilige. Eine reiche Architektur mit Reliefsculpturen, vorn mit Fruchtgehängen geschmückt, umgiebt das Ganze. Die Madonna, die das Kind auf dem Schooße stehend hält, ist schlicht, würdig und voll zarter Anmuth; unter den Heiligen findet man ebenfalls einige sehr schöne Köpfe und einen eigenthümlich grandiosen Faltenwurf. — Nicht minder trefflich 7.
ist eine Grablegung Christi, in der Gemäldesammlung des Vatikans zu Rom. — Einige kleinere Bilder, welche mit ungemeiner Sauberkeit ausgeführt sind und ein eigenthümlich feines Studium zeigen, finden sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; das bedeutendste unter diesen ist ein kleines Altarwerk, die Anbetung der Könige vorstellend, auf den Flügelbildern die Beschneidung und die Himmelfahrt Christi. Andres sieht man in den öffentlichen Sammlungen von Mailand, von 9.
Neapel und an andren Orten. 10.

Unter die Schüler des Andrea Mantegna gehören zunächst 11.
seine Söhne (namentlich Francesco Mantegna), die, wie ich bereits ein Beispiel angeführt habe, seine Malereien zu Mantua beendeten oder fortführten. Sodann vornehmlich Bernardo 12.
Parentino, welcher der Weise des Meisters ziemlich nahe kommt. Andre Schüler des Mantegna, wie Carotto u. a., gehören bereits der folgenden Periode an.

§. 47. Die übrigen Zöglinge des Squarcione sind dem Mantegna in Bezug auf seinen künstlerischen Werth nicht gleichzustellen. Zu diesen gehören Gregorio Schiavone, Girola- 1.
mo da Treviso u. a., von denen man im Venetianischen Werke findet. — Als einer der bedeutendsten wird gewöhnlich der Bologneser Marco Zoppo genannt; aber gerade ein

seinen Bildern zeigt sich die Eigenthümlichkeit der Schule auf barbarische Weise verzerrt; seine Gestalten haben durchweg etwas bäurisch Rohes und Plumpes, seine Gewandung ist in widerwärtigen Wulsten geordnet oder vielmehr missgeordnet. Nur in Nebenwerken wird man an die schöne Weise der
2. Schule erinnert. Sein Hauptwerk vom J. 1471, in welchem seine unangenehme Manier am Stärksten ersichtlich ist, befindet sich im Museum von Berlin und stellt eine Madonna auf dem Throne und Heilige zu ihren Seiten vor: früher war es
3. zu Pesaro befindlich. Aehnlich roh ist das Bild einer Madonna mit dem Kinde und Engelknaben in der Gallerie Manfrini zu Venedig.

4. Bedeutender scheint **Stefano da Ferrara** gewesen zu sein, dessen Bilder (in der Mailänder Brera sind mehrere derselben vorhanden) einen eigenthümlich phantastischen Zug verrathen. — Bis ins Barocke übertrieben zeigt sich dies phantastische Wesen bei einem andern gleichzeitigen Künstler von
5. Ferrara, dem **Cosimo Tura**, il Cosmè genannt, von dem eins der bedeutendsten Bilder, Madonna und Heilige unter prachtvoll überladenen Architekturen, sich im Museum von Berlin befindet. Cosimo war der Schüler eines älteren namhaften Künstlers von Ferrara, des **Galasso Galassi**.

Ich schliesse an diese Künstler noch die Notizen über einige jüngere ferraresische Künstler an, in denen sich die Richtung der paduanischen Schule eigenthümlich fortgebildet zeigt. Unter diesen begegnen uns zunächst **Francesco Cossa** und **Lorenzo Costa**, welche beide zu Bologna durch den damaligen Machthaber dieser Stadt, Giovanni Bentivoglio, be-
6. schäftigt wurden. Von erstrem findet sich in der dortigen Pinakothek eine grosse Madonna mit Heiligen vom J. 1474:

---

§. 47, 1 u. 2. Beide Bilder tragen den Namen des Künstlers, — *Marco Zoppo da Bologna*, und *Zoppo di Squarcione*. Das anmuthreiche geschmackvolle Bild, welches ihm in der Pinakothek zu Bologna zugeschrieben wird, dürfte somit, diesen Zeugnissen gegenüber, schwerlich als ächt gelten können.

on letzterem in der Kapelle Bentivoglj (in der Kirche S. Gia- z.
como maggiore) eine thronende Madonna und die gesammte
Familie des Stifters zu ihren Seiten. Dies Bild ist vom J.
1488. Beide sind einander ziemlich ähnlich und zeigen eine
einfach-derbe Auffassung der Natur nach paduanischer Manier.
Dem letztgenannten Gemälde gegenüber sieht man zwei grosse s.
allegorische Darstellungen, den Triumph des Lebens und den
Triumph des Todes (den Wagen des ersten von Elephanten,
den des zweiten von Büffeln gezogen), ebenfalls Arbeiten des
Lorenzo Costa, denen sich jedoch bereits, wenngleich noch
eine wärmere Belebung der Gestalten fehlt, gewisse gemüth-
liche Motive beimischen, die auf die spätere Entwickelungs-
periode des Künstlers hindeuten. Da diese indess vornehm-
lich durch Einwirkung eines andern Meisters, des Francesco
Francia, hervorgerufen wurde, so kann dieselbe erst bei der
Betrachtung des Wirkungskreises des letzteren anschaulich ge-
macht werden. (S. §. 60, 12.)

Die Schüler, welche Lorenzo zu Ferrara gebildet hat, folgen im Ganzen mehr dem phantastischen Zuge, den wir bei den älteren ferraresischen Künstlern bemerkt haben. Zu diesen gehören hier vornehmlich Ercole Grandi, ein Maler o.
von dem nicht viel Bedeutendes erhalten ist, und Lodovico Mazzolini, der in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten m.
Jahrhunderts blühte. Ein Hang zum Seltsamen und Abenteuerlichen geht durch die Gemälde Lodovico's, in denen gewisse alterthümliche Motive der Stellung und Gewandung der Gestalten mehr aus Laune als aus innerem Bedürfniss beibehalten scheinen; die Köpfe sind voll scharfer Charakteristik, die sich im Einzelnen bis zur Karikatur steigert; die Farben, besonders der Kleidungsstoffe, energisch und leuchtend. Die Gal-
lerie des Museums von Berlin besitzt das bedeutendste Ge- n.
mälde dieses Meisters, bei dem das eben Gesagte seine Anwendung findet. Es ist mit dem J. 1524 bezeichnet und stellt Christus als Knaben im Tempel predigend dar. Der Knabe ist hier ganz anmuthig, die verwunderlichen Köpfe der Gelehrten und Pharisäer aber sind mit einem höchst ergötzlichen

Humor gemalt. Ausserdem enthält das Museum von Berlin noch eine namhafte Anzahl andrer Gemälde des Lodovico. Im
12. Palaste Doria zu Rom (dort Dosso Dossi benannt) und in der
13. Gallerie des Kapitols (dort Lippi benannt) finden sich ebenfalls ein Paar Bilder desselben Künstlers, welche wiederum den Lehrstreit Christi darstellen.

Einer ähnlichen noch alterthümlichen Richtung, obwohl ohne die Phantasterei des ebengenannten, folgt ein andrer Fer-
14. rarese der Zeit, Domenico Panetti. Von ihm ist eine schöne, mit seinem Namen bezeichnete Grablegung im Berliner Museum vorhanden. —

§. 48. Kehren wir wieder auf die Richtung der paduaner Schule zurück. Sehr entschiedene Verwandschaft mit derselben zeigt ferner Melozzo da Forli, der seinen Werken
1. nach zu urtheilen vielleicht ein Schüler des Squarcione war. In der Apostelkirche zu Rom malte er an der Decke einer Kapelle im J. 1472 eine Himmelfahrt Christi und einige Engelköpfe von eigenthümlich grossartiger Schönheit, welche der Weise des Mantegna nahe kommen. Einiges von diesen Fresken wurde bei einem Umbau jener Kapelle gerettet und in den Palast des Quirinal gebracht. Ebendaselbst, in der Gemäl-
2. degallerie des Vatikans, befindet sich noch ein andres Freskobild, welches dem Melozzo zugeschrieben wird; es stellt den Papst Sixtus IV. dar, der mehreren Personen Audienz giebt, ein scharfes steifes Bild, aber voll naiver Portraitwahrheit.

3. In Verona findet man mannigfach Spuren von bedeutendem Einfluss der paduanischen Schule, der sich hier jedoch mit andern Einflüssen vermischt; wir werden dieselben später kennen lernen. (§. 54.)

4. Ebenso in Mailand. Einer der ersten bedeutendsten Meister dieser Richtung ist Vincenzio Foppa, aus Brescia gebürtig, der nach der Mitte des 15ten Jahrh. blühte. Eins seiner Hauptbilder ist ein Martyrthum des heil. Sebastian, ein

---

§. 48. 1. *d'Agincourt peint pl.* 142.

ldgemälde, das aus der Kirche der Brera in die dortige erie gebracht wurde, und in dem sich ein eigenthümlich rfes und strenges Formenstudium zeigt. Aehnlich ist des- Zeitgenoss Vincenzio Civerchio. — Gegen das Ende Jahrhunderts war in Mailand der berühmte Baumeister mante von Urbino thätig, indem er sich vornehmlich neben seinen Arbeiten im Fache der Architektur, als er zeigte. Im Allgemeinen steht auch er wiederum dem tegna ziemlich nahe. Ausgezeichnet ist von ihm ein Mar- um des heil. Sebastian in der Kirche dieses Heiligen zu 6. and; ähnlich die Wandmalereien einer Kapelle in der hause bei Pavia, welche ihm mit Wahrscheinlichkeit zu- 6. rieben werden*). — Berühmter als Maler ist des letzte- Schüler, Bartolommeo Suardi, der von dem Meister Beinamen Bramantino führt. Eins seiner trefflichsten r, ein grosses Freskogemälde, befindet sich in der Mai- 7. r Brera, eine thronende Madonna mit zwei Engeln: hier net sich das Nackte durch eine eigenthümlich zarte Mo- ung aus. Unter anderen in Mailand vorhandenen Wer- dieses Künstlers wird vornehmlich, über der Thüre der 8. he S. Sepolcro, eine Darstellung des todten Christus zwi- den Marien gerühmt, indem hier die perspektivische ung des von den Füssen aus verkürzten Leichnames rtrefflich genannt wird. Leider ist dies Gemälde jedoch, s gegen die Witterung zu schützen, so dicht mit Glas ittern verschlossen, dass man durchaus nichts davon er- n kann.

Gleichzeitig mit den Genannten, d. h. um den Anfang des chten Jahrhunderts, blühte in Mailand Ambrogio Bor- one, ein Künstler, der weniger von dem Einfluss der

*) Ich bemerke beiläufig, dass man die Bildung des Bramante che der Malerei dem Piero della Francesca zuschreibt, Künstler, der um die Mitte des 15ten Jahrh. besonders am von Urbino thätig war und ein, der paduanischen Schule ver- es Bestreben zeigt. Als Hauptverdienst dieses Künstlers wird ders das erweiterte Studium der Perspektive gerühmt.

paduanischen Schule berührt scheint; ich bin der Meinung, dass seine besondere Eigenthümlichkeit mehr auf dem Grunde der älteren lombardischen Schule erwachsen ist, die, wie ich früher schon bemerkt habe, sich durch eine eigenthümliche Weichheit in der Auffassung und in der Behandlung auszeichnete. Ambrogio's Bilder zeigen keine besondere Kraft, keine genügende Durchbildung der Gestalten; dabei jedoch in den Köpfen, vor Allem in den Kinderengeln, die er besonders gern anbringt, eine höchst liebenswürdige Milde und Sanftmuth. In Mailand befinden sich einige Bilder von ihm, unter denen sich vornehmlich zwei Freskobilder in der Kirche S. Ambro-
9. gio auszeichnen: ein auferstandener Christus zwischen zwei Engeln (an der Chorwand, nach dem Seitenschiff zu) und
10. Christi Streit im Tempel mit den Kirchenlehrern (im Atrium
11. zur Sakristei). Zwei sehr vorzügliche Bilder besitzt das Berliner Museum, von denen besonders das eine: Maria auf dem Throne und zwei Engel zu den Seiten, des höchsten Ruhmes würdig ist: Kinderengel von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie hier das Christuskind anbeten, sind vielleicht nicht wieder gemalt.

Auch findet man eine eigenthümliche Annäherung an die Weise jener älteren lombardischen Schule in den Werken ei-
12. niger Künstler dieser Zeit von Parma, namentlich des Filippo Mazzuola, von dem u. a. ein Paar sehr treffliche Bilder (ein Christusleichnam im Schooße einer Nonne, andre Nonnen umher, — und eine Madonna mit zwei Heiligen) in der Gallerie des Museums zu Neapel vorhanden sind.

Andre Künstler, die zu derselben Zeit, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, in Mailand thätig waren, und deren Einfluss im Einzelnen schon bei den genannten Meistern sichtbar ist, werde ich in einem folgenden Abschnitte anführen. Vor Allen gehört dahin Leonardo da Vinci mit seiner zahlreichen Schule.

§. 49. Endlich zeigt sich noch ein bedeutender Einfluss der paduanischen Schule auf die Ausübung der Kunst in Venedig, und zwar zunächst in der auf der Insel Murano an-

igen Familie der Vivarini, die wir bereits in einem frü-
n Abschnitte kennen gelernt haben. Dort war es, gegen
Mitte des 15ten Jahrhunderts, Antonio Vivarini, dessen
rke den Stempel einer eigenthümlichen Weichheit, eines
ldersamen Farbenschmelzes trugen. Jetzt begegnet uns,
der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, ein, ohne Zwei-
jüngerer Bruder jenes Meisters, Bartolommeo Viva-
i, in dessen Werken sich, im Gegensatze gegen jene frü-
e Richtung, die grosse Schärfe und Strenge der Zeich
g, ganz nach paduanischer Weise, kund giebt; jedoch ist
durchhin eine erfreuliche Tüchtigkeit, meistentheils auch
e nicht zu verkennende Würde eigen; im Einzelnen z. B.
Köpfen der heil. Jungfrau, finden sich neben jener Schärfe
gleich anmuthigere Motive mit Glück benutzt. Das Haupt-
dienst dieses Künstlers dürfte jedoch in dem charakteristi-
en Ausdrucke beruhen, den er den Köpfen seiner hei-
en Gestalten (er stellt meist Madonnen, mit Heiligen um-
ben, dar) aufzuprägen weiss. Gemälde von ihm sind in den
rchen und Sammlungen von Venedig (in S. Giovanni e P.
olo, in S. Maria de' frari, in der Akademie u. s. w.) nicht
lten, sowie sie auch in auswärtigen Gallerieen (z. B. in de-
n von Neapel und Berlin u. a. O.) mannigfach vorkommen. 2.

Ein jüngerer Meister derselben Familie ist Luigi Viva-
ni, der gegen den Schluss des 15ten Jahrh. blühte. Seine
Werke zeigen eine dem Bartolommeo verwandte Richtung,
e sich im Einzelnen jedoch bereits der Weise der Belli-
i's, auf die ich gleich kommen werde, annähert. Auch von
m finden sich Bilder in verschiedenen Gallerieen (der Aka- 3.
emie von Venedig, den Museen von Neapel, Berlin u. s. w.).

Aehnliche Strenge zeigt ferner ein Zeitgenoss des Barto-
mmeo, Carlo Crivelli, dessen Bilder in Venedig selbst
hr selten sind. Die Gallerieen der Brera zu Mailand und des 4.
Museums von Berlin besitzen verschiedene, mit seinem Namen
ezeichnete Bilder.

Auch ist hier noch das Bild eines gewissen Rugerius
n bemerken, welches sich, mit der Unterschrift des Meisters 5.

versehen, gegenwärtig im Museum von Berlin befindet. Es stellt einen heiligen Hieronymus dar, sitzend, die Rechte zum Segen erhoben, und zeigt in der Behandlung vollkommen paduanische Manier. (Die Seitenbilder, obwohl in ähnlicher Weise gemalt, rühren von andrer Hand her). Man hat diesen Rogerius (Roger) für einen Niederländer gehalten und in der That erinnert, wenn auch keineswegs die Technik, so doch wenigstens die allgemeine Anordnung der Gestalt jenes Heiligen an den Gottvater des Hubert van Eyck auf dem berühmten Genter Altarbilde.

§. 50. Nachdem wir diese der paduanischen Richtung angehörigen Künstler Venedig's betrachtet haben, sind wir nunmehr im Stande, die selbständige Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule näher ins Auge zu fassen, wie dieselbe sich nämlich in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrh. neben der florentinischen und der paduanischen Schule der Zeit, als drittes Glied für die Betreibung der Kunst in ihren äusseren Verhältnissen entfaltet hat. In jenen Schulen ging man, wie wir bemerkt haben, für diesen Zweck vorzugsweise davon aus, dass man sich über die Form, und über die Gesetze, welche der Erscheinung der Form zu Grunde liegen (Zeichnung, Modellirung, Hell-dunkel etc.) zunächst verständigte und das Element der Farbe im Allgemeinen mehr als ein untergeordnetes betrachtete. Bei den Venetianern dagegen tritt im Wesentlichen das Element der Farbe als das bedeutendere hervor, und in Folge desselben bildet sich ihre Schule zu einer besonderen Eigenthümlichkeit aus. Wir haben hiebei zu berücksichtigen, dass schon jene älteren Meister (Antonio Vivarini und Johannes der Deutsche) eine, in jener Zeit noch ungekannte Trefflichkeit der Farbenbehandlung, vornehmlich in der Carnation, zeigten; sodann, dass der ebenfalls schon genannte Gentile da Fabriano sich längere Zeit in Venedig aufhielt und dort mehrere Schüler bildete, welche ohne Zweifel die Heiterkeit und den Glanz dieses Meisters beibehalten und in ihrer Weise weiter gebildet haben; dass ferner, worauf ich wieder zurückkommen werde, bei den Venetianern zuerst un-

ter den italienischen Schulen die Technik der Oelmalerei angewandt wurde, deren grössere Flüssigkeit und Saftigkeit (im Vergleich mit der Temperamalerei) vorzüglich jene Eigenthümlichkeit begünstigte. Vornehmlich aber war es der heitere festliche Sinn des venetianischen Volkes selbst, der den eigentlichen Grund und die Veranlassung einer solchen Auffassungsweise bildete. Was Zeichnung, Anordnung und Ausschmückung anbetrifft, so neigten sich hierin die Venetianer vorzüglich zu der Behandlungsweise der benachbarten paduanischen Schule, so jedoch, dass sie deren übertriebene Strenge zumeist glücklich vermieden und dass sie sich auch in diesen Dingen mit vollkommener Freiheit bewegten, wenn ihre besonderen Absichten damit in Widerspruch geriethen. Im Allgemeinen zeigt sich jenes vorherrschende Element der Farbe bei den venetianischen Meistern der Zeit noch mehr als das Wohlgefallen an leuchtender Pracht und buntem Glanze; eine vollkommen harmonische Verschmelzung desselben blieb einer späteren Periode vorbehalten. Was die Darstellungsweise im Einzelnen betrifft, so kommen eigentlich geschichtliche Compositionen selten vor, und wo dergleichen angewandt werden, bemerkt man eine von der Weise der Florentiner und Paduaner verschiedene Auffassung. Herrscht bei diesen eine gesetzmässige Anordnung des Ganzen, eine gemessene Gruppenentheilung u. dergl. vor, so zeigen die Venetianer hierin von vorn herein eine gewisse Hinneigung zu dem sogenannten Genre, indem das Ganze sich mehr zerstreut und der Reiz der Umgebungen und Nebendinge, vornehmlich die Landschaft, sich bedeutender ankündigt. Häufiger sind die Bilder, welche nach hergebrachter Weise eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen, die eben eines jeden Andacht erforderte, um sie versammelt darstellen. Doch werden letztere nicht, wie früher, in gleichen Entfernungen und ruhiger Gelassenheit hingestellt, sondern es musste irgend ein Gegensatz ausgemittelt werden: sah der eine zur Jungfrau empor, so musste der andre in einem Buche lesen, kniete der eine, so musste der andre aufrecht stehen. Dann wurden die Lüfte des Hintergrundes ins

gemein licht und hell gehalten, um die schönfarbigen Gestalten desto mehr ablieben zu können. Auch suchten sie ihre Compositionen mit lieblichen Umgebungen auszuschmücken. Heitere scherzende Engelknaben, bald singend und musicirend, bald Blumen- und Fruchtgewinde tragend, gaben dem Ernste der religiösen Darstellungen eine anmuthige Abwechselung. Auch andre Beiwerke waren bei ihnen beliebt, namentlich prachtvolle Thronen und Tribunen unter denen die Heiligen versammelt sind: ja sie gingen zuweilen soweit, dass sie die Architektur des Rahmens, wie in das Bild vertieft darstellten, auch wohl selbst die Architektur der Kirchen oder Kapellen, dafür die Gemälde bestimmt waren, im Bilde perspektivisch verkürzt nachahmten.

§. 51. Ich habe im Vorigen bemerkt, dass vornehmlich die Technik der Oelmalerei ein Hauptförderniss für die Ausbildung der den Venetianern eigenthümlichen Richtung darbot. Antonello von Messina war es, der sich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts nach den Niederlanden, in die Schule des Johann van Eyck, begeben, von diesem sein Geheimniss der Bereitung und eigenthümlichen Behandlung der Oelfarben gelernt und dasselbe nachmals unter den Venetianern verbreitet hatte. Die wichtigsten Bilder dieses Künst-
1. lers, durch Namensunterschrift bestätigt, besitzt das Museum von Berlin. Das eine derselben vom J. 1445, das Portrait eines jungen Mannes, ist noch ganz in der Weise der Eyckschen Schule gemalt. Die andern beiden, der Kopf eines heil. Sebastian vom J. 1478 und eine Madonna mit dem Kinde, haben schon ungleich mehr von italienischem Typus, namentlich jene Weichheit und Wärme der Carnation, die später besonders die venetianische Schule zu ihrer bedeutendsten Blüthe
2. erhob. — Das Bild eines gekreuzigten Heilandes zwischen

---

§. 51. ***Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonj pitt. Messinese comp. dal Cav. T. Puccini. Firenze*** 1809. — Uebersetzt als: ***Notice historique sur Antonello de Messine, trad. de l'Italien, par L. de Bast. Gand***, 1825.

den beiden Schächern, ebenfalls vom J. 1445, befindet sich im Besitz des Hrn. van Ertborn zu Utrecht; auch dies Werk noch ganz im Charakter der Eyck'schen Schule. — In der Akade- 3.
mie von Venedig eine weinende heilige Nonne aus der späteren Zeit des Künstlers.

§. 52. Das eigentliche Haupt der venetianischen Schule dieser Zeit ist Giovanni Bellini (1426—1516). Seine Gemälde sind freier und edler als die der gleichzeitigen Vivarini's; sie tragen insgemein das Gepräge eines milden Ernstes und vornehmlich sind seine Madonnen anmuthig und liebenswürdig, seine Christuskinder und Engel schön und heiter gebildet. Die grösste Anzahl von Werken seiner Hand findet sich zu Venedig, sowohl in den dortigen Gallerieen als besonders in den Kirchen. Unter den bedeutendsten nenne ich besonders ein Altarbild in der Sakristei der Kirche de' Frari 1.
vom J. 1488, und ein andres in der Kirche S. Zaccaria vom 2.
J. 1505. In beiden ist die architektonische Einrahmung durch die im Bilde selbst dargestellte Architektur nachgebildet; im letzteren bemerkt man bereits einige Motive derjenigen neueren Kunstweise, welche die venetianische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirt. Noch ungleich bedeutender ist dies der Fall in einem Bilde vom J. 1513 in S. Gio- 3.
vanni Crisostomo zu Venedig. Andres in den Kirchen S. 4.
Giovanni e Paolo, del Redentore (Sakristei), in der Akademie, in der Gallerie Manfrini (hier u. a. ein überaus heiteres Bild des heil. Hieronymus in seinem Studierzimmer). U. s. w.

Auch ausserhalb Venedig's sind die Bilder dieses Meisters nicht selten. Eins der grössten und bedeutendsten ist eine 5.
Krönung Mariä, welche sich in der Kirche S. Francesco zu Pesaro befindet. Die Pilaster-Architektur des Rahmens und die Predella dieses Bildes sind ebenfalls mit zierlichen kleinen Darstellungen geschmückt. — Im Neapler Museum befindet 6.
sich von ihm eine treffliche Darstellung der Transfiguration

---

§ 52, 5. Man beabsichtigte im J. 1835, das oben genannte Bild zu verkaufen.

mit einer eigenthümlichen Landschaft; eine grosse Reihe Bil-
7. der im Museum von Berlin, unter denen besonders mehrere Madonnen mit dem Kinde bemerkenswerth sind. U. s. w.

Minder bedeutend als Giovanni, ist sein etwas älterer Bruder **Gentile Bellini** (1421 — 1501). Zu dessen vorzüglichsten Werken sind zwei grosse Bilder zu rechnen, welche sich gegenwärtig in der venetianischen Akademie befinden.
8. Sie gehören der venetianischen Geschichte an; das eine stellt ein Mirakel vor, welches sich mit einer Reliquie des heil. Kreuzes in einem der Kanäle Venedigs zugetragen haben soll,
9. das andre eine feierliche Procession, die mit dieser Reliquie auf dem Marcusplatze gehalten wird. Gentile zeigt hier in den Köpfen der dargestellten Personen mehr Weichheit als Giovanni, aber eine ungleich geringere Charakteristik. Aehn-
10. lich ist ein grosses figurenreiches Bild in der Mailänder Brera, die Predigt des heil. Marcus zu Alexandria darstellend.

Giovanni Bellini hat eine sehr bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, von denen einige, wie Giorgione und Tizian, für einen folgenden Abschnitt vorbehalten bleiben müssen. Hier sollen nur die bedeutenderen unter denjenigen, welche der Richtung des Meisters mit grösserem oder geringerem Talent, mit grösserer oder geringerer Eigenthümlichkeit nachgingen, genannt werden. Sie unterscheiden sich vornehmlich in zwei Gruppen, von denen die eine mehr in einer anmuthvoll weichen, die andre mehr in strenger, statuarischer Weise darzustellen pflegt. Zu der ersten Gruppe gehören vornehmlich die folgenden Künstler:

Pierfrancesco Bissolo. Ein schönes Bild in der ve-
11. netianischen Akademie: Christus, der der heil. Katharina die Dornenkrone reicht, von vielen Heiligen umgeben; — eine
12. Verkündigung in der Gallerie Manfrini; — eine treffliche Auferstehung Christi im Berliner Museum u. a. m. enthalten Beispiele der zarten Milde und Weichheit, welche diesen Künstler auszeichnet.
13.

14. **Piermaria Pennacchi.** Eine Madonna im Momente der Verkündigung, in S. Francesco della Vigna zu Venedig;

eine andre Madonna in der Sakristei von S. M. della Salute u. a. m. sind Beispiele einer offenen und grossartigen Anmuth. 15.

Andrea Cordelle Agi. Diesem Künstler ist das Bild einer Vermählung der heil. Katharina im Berliner Museum, von gemüthlich anziehendem Ausdruck in den Köpfen, zugeschrieben. 16.

Martino da Udine. Eine Verkündigung in der venetianischen Akademie; die heil. Ursula, zwischen ihren Jungfrauen stehend, in der Brera von Mailand; — zwei Bilder von einer ruhigen, edlen Schönheit. 17. 18.

Girolamo di Santa Croce, besonders bekannt durch Kabinetbilder mit kleinen zierlichen Figuren. Seine Engelknaben, die mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben oder auf Wolken stehen, sind von grossem Liebreiz. Das Berliner Museum besitzt verschiedene Bilder der Art, unter denen vornehmlich eine Geburt Christi mit einer namhaften Anzahl solcher Engelknaben, von denen einige singen, andre die Passions-Instrumente halten, ausgezeichnet ist. Aehnlich eine Anbetung der Könige in der Galleria Manfrini zu Venedig. Ebendaselbst zwei zierliche und bereits sehr classisch entwickelte Bildchen mit antiken Darstellungen. — Später wandte sich dieser Künstler der modernen Manier (des Tizian) zu, ohne sich jedoch in derselben bedeutender auszuzeichnen. Unter die besseren Bilder der Art gehört eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Venedig. Ein Abendmahl in S. Francesco della Vigna ist dagegen sehr mittelmässig. 19. 20. 21. 22. 23.

Zu der zweiten Gruppe von Bellini's Schülern gehören:

Vincenzio Catena. Bei diesem Künstler wird noch, wie es scheint, ein gewisser Einfluss der Richtung des B. Vivarini sichtbar. Die Akademie zu Venedig besitzt mehrere Bilder der Art, unter denen besonders zwei, mit den Gestalten des Hieronymus und des Augustinus, bemerkenswerth sind. Nachmals wandte sich Catena der Richtung des Giorgione zu. 24.

Andrea Previtali. Hauptbilder zu Bergamo, der Va-

25. terstadt des Künstlers, unter denen besonders ein Altarbild i
S. Spirito, der heil. Johannes der Täufer von andern Heilige
umgeben, ausgezeichnet und denen überhaupt ein edler ruhi
26. ger Charakter eigen ist. Eine heilige Familie in der Galleri
Manfrini zu Venedig, in einfacher, etwas strenger Anmuth
27. Ein treffliches Bild mit drei weiblichen Heiligen im Museum
von Berlin.

Giambatista Cima da Conegliano. Einer der be
deutendsten unter den Anhängern des Giovanni Bellini. Sein
Gestalten, vornehmlich die männlichen, zeichnen sich durch
eine eigenthümliche Kraft, Ernst und Würde, durch eine gross
artige Ruhe in Geberde und Bewegung aus. Unter den Bil
dern, welche das Berliner Museum von ihm besitzt, ist be
28. sonders ein Altargemälde: Madonna auf dem Thron und vier
männliche Heilige auf den Seiten, sehr bedeutend. Ein andres
29. Bild derselben Gallerie, der heilige Anianus von Alexandria
welcher die verwundete Hand eines Schuhmachers heilt, is
durch die lebendige Charakteristik in den Köpfen ausgezeich
30. net. Die Akademie von Venedig besitzt ebenfalls zwei treff
31. liche Bilder seiner Hand. Auch in der Brera zu Mailand
sind mehrere vorhanden, unter diesen jedoch einige, bei denen
das Bestreben nach Kraft und Strenge bereits in Schwerfällig
keit ausartet.

Diesen Anhängern des Giovanni Bellini (denen sich noch
eine grofse Zahl anderer Namen anreiht), dürfte u. a. auch
Marco Marcone von Como zuzuzählen sein. Das Berliner
32. Museum besitzt von ihm ein Gemälde vom J. 1507, das Mahl
zu Emaus darstellend, welches eine bedeutende Verwandtschaft
zu der allgemeinen Richtung der Schule zeigt, zugleich aber
auch durch eine eigenthümlich naive Auffassung des Lebens
ausgezeichnet ist.

§. 53. Aufser Gio. Bellini und seiner Schule sind noch einige
andre Künstler anzuführen, welche zwar dem allgemeinen Ent
wickelungsgange der venetianischen Kunst folgten, sich jedoch
unabhängig von jenen, in selbständiger Individualität ausbilde
ten. Zu diesen gehört **Marco Basaiti**, ein Meister von ei

genthümlich schlichter Würde und Strenge, zugleich aber von einer schönen und kräftigen Färbung. Er scheint in einem nähern Verhältniss zum Bartolommeo Vivarini gestanden zu haben, wie sich vornehmlich aus einem grossen Altarbilde in 1.
der Kirche S. M. de' frari zu Venedig ergiebt, welches von Vivarini angefangen und von Basaiti vollendet ist: der h. Ambrosius, zwischen mehreren Heiligen sitzend, und darüber die Krönung der Maria, — ein zwar strenges, aber schönes und würdiges Werk. Diesem ähnlich ist eine Darstellung Christi 2
am Oelberge vom J. 1510, in der venet. Akademie. Minder bedeutend, obgleich mit trefflichen Einzelheiten, ein andres Bild derselben Sammlung, gleichfalls vom J. 1510: Petri Be- 3.
rufung zum Apostelamte, eine Composition von dramatischer Bewegung, wie sie vielleicht nicht in den Kräften des Künstlers lag. Einige kleinere Bilder der Akademie sind dagegen 4.
wiederum sehr vorzüglich. Auch das Berliner Museum besitzt 5.
ein schönes Altarwerk dieses Künstlers.

Bedeutender als der eben genannte ist Vittore Carpaccio. Dieser Künstler ist der eigentliche Historien-Maler der älteren venetianischen Schule, aber er fasst seine Darstellungen gleich von vorn herein in jener mehr genreartigen (romantischen) Weise auf, von der ich oben gesprochen habe. Er weiss in solchen Bildern das venetianische Volksleben seiner Zeit in bunter Mannigfaltigkeit und in reichster Entwickelung vorzuführen: auch liebt er es, die Hintergründe derselben mit landschaftlichen Prospekten, mit Architekturen und dergleichen auszufüllen. Er ist in solcher Rücksicht den florentinischen Meistern des funfzehnten Jahrhunderts gegenüberzustellen, aber die freiere Compositionsweise, die heitere lichte Färbung bezeichnen hinlänglich die Schule, der er angehört. Die Akademie von Venedig besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, unter denen besonders acht grofse figurenreiche 6.
Gemälde, welche die Geschichte der heil. Ursula und ihrer

---

§ 53, 6. In einer Reihenfolge gest. von Gio. de Pian e Franc. Calaberti.

eilftausend Jungfrauen darstellen, bemerkenswerth sind; sie waren früher in der Schule der heil. Ursula befindlich. Aus-
7. ser diesen zeichnen sich in derselben Sammlung eine Darstellung im Tempel (aus der Kirche S. Giobbe), und die Begeg-
8. nung des Joachim mit der Anna, verschiedene Heilige zu ihren Seiten, (vom J. 1515) vortheilhaft aus. — Die Gallerie
9. der Brera zu Mailand besitzt ebenfalls mehrere Bilder des
10. Carpaccio. Im Berliner Museum ist ein treffliches Bild von ihm, die Einsegnung des heil. Stephan und andrer Diakonen darstellend.

Die Bilder von Carpaccio's Schülern, Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani, befolgen eine ähnliche Compositionsweise, sind in ihrer minder belebten Auffassungsweise jedoch etwa nur den Werken des Gentile Bellini gleich-
11. zustellen. Die Akademie zu Venedig besitzt einige Bilder von ihnen, die sich (wie die angeführten des Gentile) auf die Mirakel des heil. Kreuzes in Venedig beziehen.

§. 54. Noch sind einige Künstler anzuführen, welche um das Ende des funfzehnten Jahrhunderts blühten und etwa die Mitte halten zwischen der Weise des Giovanni Bellini und der des Andrea Mantegna.

Dahin gehört zunächst Bartolommeo Montagna von
1. Vicenza. Werke von ihm, denen ein gewisser Ernst der Auffassung, zugleich aber eine unerfreuliche Trockenheit beiwohnt, befinden sich in der Akademie von Venedig und im Museum von Berlin.

Sodann mehrere Maler von Verona. Liberale, eben-
2. falls ein minder bedeutender Künstler. Eine Anbetung der
3. Könige im Dom zu Verona, ein Altarbild in S. Fermo (der heil. Antonius von Padua zwischen andern Heiligen), einige
4. Fresken in S. Anastasia gehören zu seinen Hauptbildern. Liberale war zugleich Miniaturmaler; in der Libreria des Do-
5. mes von Siena wird ein Mefsbuch bewahrt, welches mit Bildern seiner Hand geschmückt ist, die jedoch nicht sonderlich
6. werthvoll sind. — Francesco Morone. Treffliches Altargemälde in S. Anastasia zu Verona: Madonna zwischen dem

heil. Augustin und Thomas von Aquino, unten die Donatoren. Unter andern Arbeiten ist ein schönes Wandbild an einem Hause zu Verona (No. 5522, jenseit Ponte delle navi) anzuführen: Madonna zwischen vier männlichen Heiligen. Mehrere bedeutende Gemälde von Fr. Morone, durch die Namensunterschrift beglaubigt, im Museum von Berlin: eine Madonna mit dem Kinde, und zwei gröfsere Bilder: Thronende Madonnen und Heilige auf ihren Seiten. Sie sind einfach und tüchtig gemalt und haben das Gepräge eines milden Ernstes. — Girolamo dai Libri (Sohn eines Büchermalers, daher seine Benennung). Verona besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken dieses vorzüglichen, ausserhalb sehr wenig gekannten Meisters. Seine früheren Bilder neigen sich entschieden zur Weise des Andrea Mantegna, wie namentlich ein Altarbild in S. Anastasia, — eine thronende Madonna mit Heiligen und Donatoren, — bedeutende Erinnerungen an Mantegna's Altarbild in S. Zeno enthält. Aehnlich ist eine Geburt Christi mit dem heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer in der Gallerie des Rathspalastes, ein noch strenges Bild, aber von anziehend mildem Charakter und bereits mit eigenthümlicher Weichheit in der Malerei. Noch ungleich weicher und von noch milderer Anmuth, zugleich mehr der Schule des Bellini verwandt, erscheint Girolamo in einigen späteren Gemälden. Die Gallerie des Rathspalastes besitzt mehrere dieser spätern Zeit angehörige Bilder, unter denen besonders ein Gemälde vom J. 1530, — Madonna auf dem Thron, verschiedene Heilige und Tobias mit dem Engel zu ihren Seiten, bemerkenswerth ist.

7. 8. 9. 10. 11.

Dritter Abschnitt.

Schulen von Umbrien und Meister einer verwandten Richtung.

§. 55. Es liegt in der Natur der Sache, dass jenes, über so viele bedeutende Schulen verbreitete realistische Streben, welches im Allgemeinen und Wesentlichen mehr auf die Vorstellung einer naturgemässen und schönen äusseren Form, als auf eine besondere geistige Tiefe des Inhalts ausging, nicht ohne eine bestimmte Herausstellung des Gegensatzes bleiben konnte. Schon in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts findet sich ein solcher Gegensatz in der florentinischen Kunst, indem namentlich Fra Giovanni da Fiesole, den ich noch den Meistern der vorigen Periode zugezählt habe, dessen Blüthe aber erst in diese Zeit fällt, entschieden getrennt von der Richtung der übrigen Florentiner dasteht. Ebenso und in noch gröfserer Ausdehnung bildet sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, vornehmlich im letzten Viertel desselben, ein solcher Gegensatz in der Schule von Umbrien.

Schon die äusseren Verhältnisse des Lebens veranlassten es, dass sich in Umbrien, dem oberen abgeschlossenen Thale der Tiber, eine mehr auf das Innerliche gewandte Richtung der Kunst hervorbildete. Dieser Landstrich ist es, der sich im Mittelalter als der eigentliche Sitz religiöser Schwärmerei vor andern Gegenden Italiens auszeichnet; hier finden sich die wunderthätigsten Bilder, hier sind Schwärmer, wie der heilige Franciscus, geboren und gebildet; und Assisi, die Stiftung des heiligen Franciscus, welche einen solchen Sinn vorzugsweise erhalten mufste, ist der Mittelpunkt, um welchen die übrigen Ortschaften sich dienstbar anreihen. Die Kunst folgte hier den Interessen des Lebens ebenso, wie sie sich ähnlich in den Handelsstaaten von Florenz und Venedig, in dem der Gelehrsamkeit des Alterthums hingegebenen Padua verhalten hatte. Fleckenlose Seelenreinheit, zum Höchsten

aufsteigende Sehnsucht und gänzliche Hingebung in süss schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle, dies sind die durchgehenden Züge in dem Charakter der Schule, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wenden.

§. 56. Zunächst dürfte, für die eigenthümliche Ausbildung der umbrischen Schule, einiges Gewicht auf den Einfluss zu legen sein, der, wie wir gesehen haben, von dem sinnesverwandten Siena, und zwar durch den Taddeo di Bartolo, auf die Kunstübung dieser Gegend ausgegangen war. Ich habe bemerkt, dass namentlich zu Assisi verschiedene Werke oder Reste erhalten sind, welche eine bedeutende Verwandschaft mit der Art und Weise dieses Künstlers bezeugen. Dahin gehören besonders die Wandmalereien des Kirchleins S. Ca- 1.
terina, das im Aeufseren von einem gewissen Martinellus um das J. 1422, im Innern von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno mit Fresken ausgeschmückt wurde. Die erhaltenen Reste von den Malereien des Martinellus tragen ein entschieden sienesisches Gepräge, sind im übrigen jedoch unbedeutend. Anziehender, mit dem Ausdruck einer schönen Milde in den Köpfen, sind die Werke des Pietro Antonio, die sich an den Seitenwänden des Kirchleins befinden.

Bedeutender zeigt sich ein späterer Künstler, dessen Werke in die zweite Hälfte des Jahrhunderts fallen: Niccolo von Fuligno, gewöhnlich Niccolo Alunno genannt. Dieser Meister übertrifft seine Vorgänger nicht nur an Kraft und Klarheit der Farbe, sondern vornehmlich im Ernst, in der Würde und Genauigkeit, mit welcher er seine Gegenstände behandelt. Im Dome zu Assisi malte er die Darstellung ei- 2.

---

§. 56, 1. Vergl v. Rumohr It. F. II. S. 342 ff., wo jedoch das Kirchlein nicht die in Assisi übliche Benennung führt. — Auch an andren Gebäuden von Assisi findet man Malereien im Style der Sienesen, namentlich des Taddeo di Bartolo; so an der Confraternità di S. Francesco, wo auf en in einer Nische das Rosenwunder des heil. Franciscus und daneben andre Malereien in grauer Farbe dargestellt sind.

ner Pietà mit zwei Engeln, die, wie Vasari sagt, so von Herzen weinen, dass er glaubt, kein auch noch so trefflicher Künstler habe sie besser machen können; doch sind von diesem Bilde nur noch geringe Ueberreste, in ein neueres Altar-
3. gerüst eingelassen, erhalten. Verschiedene Bilder von ihm befinden sich zu Fuligno (namentlich in der Augustinerkirche
4. S. Niccolo). Ein schönes schlichtes Bild aus seiner früheren Zeit, vom J. 1465, sieht man in der Brera zu Mailand; eins
5. seiner spätesten im Chor der Pfarrkirche von La Bastia, einem Oertchen vor Assisi (auf dem Wege von Perugia); es ist ein aus mehreren Tafeln zusammengesetztes Altarwerk vom Jahre 1499.

Ein merkwürdiges Bild von verwandter Richtung befindet
6. sich zu Perugia in der Kirche S. Maria Nuova. Es ist vom Jahre 1466 und stellt eine Verkündigung Mariä dar, darüber Gottvater in der Glorie; es ist ein wunderbar schönes Bild, streng und ernst, fast noch in der Art der früheren Sieneser, aber voll der allerhöchsten Anmuth und Liebenswürdigkeit. Es giebt nichts Schöneres als diese Köpfe der Maria und vornehmlich des Engels.

Gleichzeitig mit Niccolo Alunno lebte ein andrer Künstler jener Gegend, Fiorenzo di Lorenzo, der zwar auf keine Weise die Innigkeit des ersteren erreicht, dagegen gewisse Vortheile in der malerischen Anordnung, Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung, so wie namentlich gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen vor ihm voraus hat.
7. Seine Bilder sind sehr selten. In der Sakristei der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia befinden sich zwei Bilder mit den Gestalten des heil. Petrus und Paulus, welche mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1487 versehen sind; ebendaselbst der Obertheil eines grösseren Werkes,

---

§. 56, 6. Hr. v. Rumohr, a. a. O. II. 317, scheint dies Bild dem Nicc. Alunno zuzuschreiben; doch waren mir dessen übrige Werke nicht so bedeutend wie dies erschienen, und ich glaubte in ihnen auch eine etwas verschiedene Richtung wahrzunehmen.

ldbrund, Madonna mit dem Kinde und zwei anbetenden
ngeln.

Ein dritter Künstler dieser Zeit, Benedetto Bonfigli
n Perugia, neigt sich in der eigenthümlichen Behandlungs-
eise seiner Werke nach einer andern Seite hin, indem er
r Art des Gentile da Fabriano nahe verwandt erscheint.
ies ist vornehmlich der Fall in seinem schönsten Gemälde,
ner Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia. In 8.
ideren erscheint er freier, aber zugleich schwächer. Zu die-
en gehört eine Pietà (der Christusleichnam in den Armen 9.
er Maria und zwei Heilige) in S. Pietro. Sodann zwei Ta-
ln, Engel mit Passions-Instrumenten, welche unter dem 10
benenannten Madonnenbilde des Fiorenzo in S. Francesco
i Perugia angebracht sind. Sie sind indess nur Fragmente
rösserer Bilder; die von ihnen abgeschnittenen Stücke befin- 11.
en sich in der Akademie von Perugia.

§. 57. Was wir solcher Gestalt bei verschiedenen Mei-
tern vorbereitet sahen, findet sich bei einem, um etwas jün-
eren zur trefflichsten Vollendung ausgebildet. Dies ist Pie-
ro Vannucci della Pieve („de castro plebis", so genannt
ach seinem Geburtsorte Castello della Pieve), oder Pietro
erugino (nach dem Orte, wo er sich nachmals niederliess, —
eb. 1446, gest. 1524). Die künstlerische Bildung, welche
erugino erhalten, ist sehr dunkel; man giebt ihm bald den
inen, bald den andern der eben angeführten Künstler zum
ehrer. Etwa im fünfundzwanzigsten Jahre begab er sich nach
lorenz, wo er in ein gewisses Verhältnifs zum Andrea Verocchio
rat, hielt sich hier, so wie in andern Orten Italiens, nament-
ch in Rom, längere Zeit auf und liess sich gegen das Ende
es funfzehnten Jahrhunderts fest in Perugia nieder, wo er
ine grosse Werkstatt und Schule eröffnete.

Es ist somit erklärlich, dass in seinen Bildern die Style
erschiedentlich wechseln. Aus seiner Jugendzeit, vor dem

---

§. 57. (Orsini) *Vita, elogio e memorie dell' egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso. Perugia* 1804.

Einflusse der florentinischen Schule, scheinen versch
1. kleine Tafeln herzurühren, dergleichen öfter, namentl
Florenz, vorkommen. Sie lassen zwar bereits gewisse e
teristische Eigenthümlichkeiten erkennen, gehören indes
entschieden der älteren Richtung an (Ein Bild der A
2. Museum von Berlin: Madonna mit zwei verehrenden En
— Durch seinen Aufenthalt in Florenz scheint er auf
Zeit mehr für die entgegengesetzte naturalistische Ric
der damaligen Florentiner gewonnen worden zu sein
dies mehrere Werke, die etwa in die Zeit von 1475—
3. fallen, bezeugen. Dahin gehört eine Anbetung der Kön
der Kirche S. Maria Nuova zu Perugia, mit dem Portra
Künstlers, welches ihn als einen ungefähr dreissigjäh
Mann darstellt; die Könige und ihr Gefolge stehen h
schöner florentinischer Weise ruhig und tüchtig neben
der; besonders aber sind unter Perugino's Werken diese
4. riode die Wandgemälde anzuführen, welche er (der e
Nichtflorentiner) in der sixtinischen Kapelle zu Rom u
J. 1480 ausführte. Zwar wurde auch von diesen W
nachmals ein Theil abgeworfen, um für Michelangelo's
stes Gericht Platz zu gewinnen; doch stimmen die erhal
(die Taufe Christi und die Uebergabe der Schlüssel an P
in der Composition, besonders in der Anordnung zahlr
Zuschauergruppen, so wie in der Gewandung ebenfalls
entschieden mit der Art der Florentiner überein. Andere
dieser Zeit übergehe ich.

5. Nachdem Perugino in solcher Weise die Schule dur
macht hatte, wandte er sich wiederum zu seiner frühere
genthümlicheren Weise zurück. Und wenn somit seine f
sten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gem
und Richtung seines Geistes darlegen, wenn in den na
genden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derj
Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er, zu s
ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit
Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welc
vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die grösste

schönste Epoche des Künstlers sein. So bildeten sich in dieser Zeit jene süsse Anmuth und Weichheit, jene zarte, schwärmerische Sehnsucht aus, welche den Werken Perugino's einen so hohen Reiz geben. Lassen seine Gestalten auch zuweilen an Kraft und an Erfüllung ihrer Existenz Manches zu wünschen übrig, so sind doch seine Köpfe, vornehmlich die jugendlichen und begeisterten von hinreissender Schönheit; auch hat er in der Färbung, sowohl in der Carnation als in der Gewandung, in den warmen heiteren Lüften, in den wohlabgestuften Landschaften, mannigfache Verdienste.

Zu seiner glücklichsten Zeit gehört bereits ein Bild, wel- 6.
ches mit dem J. 1480 bezeichnet ist und sich im Palast Albani zu Rom befindet; es stellt ein Christuskind dar, welches von der heil. Jungfrau, einigen Engeln und Heiligen verehrt wird, und zeichnet sich durch Anmuth der Stellungen, durch Feinheit der Gesichtszüge und Reinheit des Ausdruckes aus. — Seine vorzüglichsten Werke sind: zu Florenz, ein Mauer- 7.
gemälde im Kapitelsaale des Klosters Sta. Maria Maddalena de' Pazzi, eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes und umgebender Heiligen. Eine Kreuzabnahme v. J. 1495, in der 8.
Gallerie des Pal. Pitti, die sich früher in der Kirche S. Chiara befand, ein figurenreiches Bild von grosser und einfacher Composition. (Die voll-ständige Handzeichnung dazu, auf drei Blättern, in der Gallerie der Uffizien). Sodann mehrere Bilder
in der Akademie, unter denen namentlich ein Gebet Christi 9.
am Oelberg bemerkenswerth ist; andre jedoch schon von geringerem Werth und aus späterer Zeit. — Perugino's Hauptwerk zu Perugia sind die Fresken im Collegio del Cambio 10.
(dem Wechselgericht) vom J. 1500. Hier stellte er an den Wänden des Hauptsaales, aufser einigen biblischen Scenen, eine Reihe von Sibyllen, Propheten und andern Männern des alten Testaments, von verschiedenen Staatsmännern und Helden des Alterthums dar und über ihnen die allegorischen Figuren verschiedener Tugenden: das Gewölbe des Saales schmückte er mit Arabesken von reizender Composition, in der Mitte den Apollo, umher die Gottheiten der sieben Pla-

neten. An einem der Streifen, welche die Gemälde scheiden, ist des Künstlers eigenes Portrait angebracht. Das Ganze ist ein ungemein reiches Werk und im Einzelnen mit grosser Würde und Schönheit durchgeführt; doch bemerkt man hierbereits mehrfach die Hand und Beihülfe seiner Schüler. —

11. Nicht minder trefflich ist ein leider schon beträchtlich beschädigtes Freskobild, welches sich in einer innern Kapelle des Klosters S. Francesco del monte bei Perugia befindet; es stellt, im Halbkreise, die Geburt Christi dar: das Kind liegt in der Mitte auf dem Boden, hinter ihm knieen zwei Hirten, zu den Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies übrigens eine Anordnung, die vielfach, wenn auch mit einzelnen Modificationen, sowohl vom Meister selbst, als auch von seinen Schülern wiederholt ward und die für die gesammte

12. Schule charakteristisch ist. — Noch ist den vorzüglichsten Werken Perugino's ein sehr schönes Bild zuzuzählen: Madonna auf Wolken thronend und unter ihr die Gestalten von vier Heiligen, welches sich in der Pinakothek von Bologna befindet.

Bald nachdem Perugino sich zu Perugia niedergelassen hatte, begann er, wie so viele Maler seiner Zeit, sich dem Handwerksgeiste hinzugeben und für den Erwerb zu arbeiten. Er errichtete eine weitläuftige Werkstatt, in welcher viele Schüler arbeiteten, die nach seinen Erfindungen die bestellten Gemälde ausführen mussten. So zeigt sich in den späteren Gemälden dieses Meisters, deren besonders viele in den Kirchen von Perugia, ebenso jedoch auch in auswärtigen Gallerieen vorkommen, bei grösster Einförmigkeit des Entwurfes, eine grosse Ungleichheit der Ausführung, je nachdem talentvollere oder unbedeutendere Schüler angewandt wurden. Die letzten von Perugino's eigener Hand ausgeführten Arbeiten

13. sind auffallend schwach. Als Beispiel nenne ich das Martyrthum des heil. Sebastian, vom J. 1518, in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia.

Der grösste unter Perugino's Schülern ist Raphael Sanzio, von dem ich in einem späteren Abschnitte sprechen werde.

§. 58. Unter den bedeutenderen Künstlern, welche ausser diesem in Perugino's Schule gebildet sind, werden seit Vasari auch zwei, Pinturicchio und Ingegno, genannt, welche indess mehr als seine Gehülfen zu betrachten und wahrscheinlich, wie Perugino selbst, aus der Schule jener früher genannten Meister hervorgegangen sind.

Der erste von diesen, Bernardino Pinturicchio, lebte von 1454 — 1513. Von früheren Arbeiten des Pinturicchio ist wenig bekannt. Eins seiner schönsten Gemälde vom J. 1495 befindet sich in der Akademie von Perugia (früher in der Kirche S. Anna). In diesem aus mehreren Tafeln zusammengesetzten Werke zeigt sich, wie vielleicht in keinem Gemälde der umbrischen Schule, auf glücklichste Weise das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolo Alunno mit besserer Formenkenntniss und schönerer Manier verschmolzen; in den Köpfen besonders ist Charakter und Ausdruck aufs Innigste gefühlt und wiedergegeben. — Aehnlichen Werth haben mehrere Freskomalereien von Pinturicchio's Hand zu Rom, unter denen vor Allen eine Madonna mit dem Kinde, in einer Kapelle des Palastes der Conservatoren auf dem Kapitol, ausgezeichnet ist. Sie sitzt, dem Beschauer entgegengewandt, auf dem Throne; ihr weiter Mantel bildet einen trefflichen grossartigen Faltenwurf; das Kind in ihrem Schooss ist in lieblichster Stellung eingeschlafen; sie faltet die Hände und blickt ruhig, ernst und schön nieder. Zu den Seiten sind zwei verehrende Engel auf Wolken. — Vorzüglich sind auch die Malereien, welche er am Gewölbe der Altartribune von S. Onofrio, in einer Kapelle von S. M. Araceli u. a. a. O. ausgeführt hat. Andres, wie namentlich seine heiligen und allegorischen Freskomalereien im Vatikan (in drei Sälen des Appartamento Borgia), ist minder bedeutend.

In der Libreria des Domes von Siena schmückte Pinturicchio die Wände mit einer Reihe historischer Darstellungen

1.

2.

3.

4.

5.

6.

§ 58, 6. Gest in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825.

aus dem Leben des Pabstes Pius II. (Aeneas Sylvius), bei denen er jedoch schon mehr als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, denn als ein selbstschöpferischer Künstler erscheint. Hier bediente er sich, zur Composition dieser Gegenstände, vornehmlich der Hand des jungen Raphael; aber einige der erhaltenen Zeichnungen Raphael's sind unendlich schöner und geistvoller als die nach ihnen ins Grosse ausgeführten Gemälde. Im Einzelnen ist jedoch auch in diesen höchst Anmuthiges vorhanden, und namentlich verdient es rühmlich erwähnt zu werden, wie hier die Malerei (besonders was die Dimensionen der Gestalten betrifft) in einem sehr glücklichen Verhältniss zu der Architektur jenes Lokales steht.

Noch zu Pinturicchio's besseren Arbeiten gehören die Ma-
7. lereien in einer Kapelle des Domes zu Spello vom J. 1501; obgleich auch in ihnen ebenfalls schon jenes handwerksmässige Wesen bemerklich wird, dem er sich später, gleich dem Perugino, gänzlich hingegeben hat und darin er untergegangen
8. ist. Letzteres beweist u. a. das Altargemälde der Kirche S. Andrea zu Spello vom J. 1508.

9. Gleich dem Pinturicchio scheint auch der Maler Andrea di Luigi, gen.: l'Ingegno, der schon im J. 1484 ansässiger Maler und Meister war, ein Schüler des Niccolo Alunno gewesen zu sein. Von ihm ist sehr wenig bekannt. Kräftigere Schatten, grössere Fülle und Derbheit der Form werden als Eigenthümlichkeiten, die ihn von den übrigen umbrischen Meistern unterscheiden, bemerkt. Er scheint der Malerei früh entsagt und sich städtischen Geschäften ausschliesslich gewidmet zu haben. Die Sage, dass er mit Raphael gewetteifert habe und früh erblindet sei, passt nicht zu dem, was mit Gewifsheit über ihn ermittelt ist.

Nächst Raphael ist der ausgezeichnetste unter den wirk-
lichen Schülern Perugino's der Spanier Giovanni, lo Spagna
10. genannt, der sich nachmals in Spoleto niederliess. In S. Francesco zu Assisi (Kapelle des heil. Stephan) befindet sich ein

---

§ 58. a v. Rumohr, It. F. II. S. 324 ff.

Bild seiner Hand vom J. 1516, eine Madonna auf dem Throne und drei Heilige auf jeder Seite. Es sind grossartig strenge Gestalten, aber voll der höchsten Innigkeit und Reinheit, voller Anmuth, Adel und Schönheit. Das was in Raphaels Jugendbildern so sehr anzieht, findet sich hier aufs Glücklichste fortgebildet. Sodann hat er in der Kirche degli Angeli bei 11.
Assisi, und zwar in der Stanza des heil. Franciscus, die im Chore steht, eine Reihe von Gefährten des heil. Franciscus al fresco gemalt, ebenfalls sehr schöne, edle und würdige Gestalten. — Sein Gemälde im Rathhause von Spoleto ist min- 12.
der bedeutend.

Die übrigen Schüler ahmten zumeist die Weise des Perugino nach, ohne ihm jedoch an Tiefe und an Kraft der Farbe gleichzukommen. Zu diesen gehören: **Giannicola**, von dem u. a. ein aus einer bedeutenden Reihe von Fi- 13.
guren bestehendes Altargemälde in der Akademie, ein andres über dem Hauptaltar von S. Tommaso zu Perugia zu bemerken sind; — **Tiberio d'Assisi**; **Girolamo Genga**; u.s.w. 14.
Adone Doni folgte in früheren Arbeiten derselben Richtung 15.
(eine anmuthige Anbetung der Könige in dieser Art in S. Pietro zu Perugia), gab sich jedoch später der Manier der römischen Schule nach Raphael hin. Ebenso **Domenico di Paris Alfani** und sein Sohn **Orazio** (— von einem derselben jedoch eine höchst anmuthige und vollendete heilige Familie 16.
in der Tribune der Uffizien zu Florenz).

Endlich gehören zu den Schülern Perugino's noch die Florentiner **Francesco Ubertini**, gen. **il Bacchiacca**, der sich in kleinen figurenreichen Darstellungen bewegte, und **Rocco Zoppo**, der in einer eigenthümlichen Schärfe an seinen Verwandten Marco Zoppo erinnert, zu dem er vielleicht in einem näheren Verhältnisse gestanden hat. Von Rocco ist eine Anbetung der Könige, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, im Berliner Museum vorhanden.

§. 59. Gleichzeitig mit Perugino blühten in benachbarten Gegenden noch einige andre Künstler von verwandter Rich-

tung, welche wir der Betrachtung der umbrischen Schule a
schliessen wollen.

1. Einer der bedeutenderen unter diesen ist Giovan
Sanzio von Urbino, der Vater Raphaels. Der Styl dies
Meisters ist einfach und ernst, seine Köpfe haben den Charak
ter einer ruhigen Milde. Doch hat er nicht die Tiefe der e
gentlich umbrischen Meister und namentlich fehlt seinem Co
lorit, das einen eigen hellen, bleigrauen Ton hat, die er
2. wünschte Wärme. Eins seiner Hauptbilder befindet sich i
S. Francesco zu Urbino, darauf er, zu den Füssen des Thro
nes der Madonna, sich, seine Frau und sein Söhnchen Ra
3. phael knieend dargestellt hat. Ein andres, die Verkündigun
darstellend, zu Mailand in der Brera. Ein treffliches Altarge
4. mälde im Museum von Berlin.

Ungleich strenger ist Marco Palmezzano von Forl
5. von dem ebenfalls das Berliner Museum mehrere tüchtige Ge
6. mälde besitzt. Auch in der Brera zu Mailand ist ein Bild die
ses Meisters vorhanden.

§. 60. Bedeutender als diese beiden und mit Perugin
auf gleicher Höhe stehend, ist Francesco Raibolini vo
Bologna, genannt: Francesco Francia. Dieser Künstle
hat viel Verwandtes mit dem Perugino, nur zeigt sich bei ihm
die schwärmerische Sentimentalität des letzteren mehr gemä
sigt und an deren Stelle eine freiere, mehr ansprechende Of
fenheit, der es jedoch ebenfalls nicht an dem Ausdruck eine
tiefen und innigen Gefühles fehlt. Ueber den Bildungsgan
Francia's ist nichts Näheres bekannt. Von Hause aus ei
Goldschmied und im Anfertigen der Stempel für Münzen un
Medaillen sehr ausgezeichnet, soll er sich erst im vorgerück
ten Alter mit Vorliebe der Ausübung der Malerei zugewand

---

§. 59, 1. Pungileone: *Elogio storico di Giovanni Santi, pit
tore e poeta. Urbino* 1822.

§. 60. Gio Aless. Calvi: *Memorie della vita e delle opere d
Franc. Raibolini, detto il Francia. Bologna* 1812.

haben. Bedeutenden Anlass hiezu gab, wie es scheint, der Umstand, dass Giovanni Bentivoglio, welcher damals an der Spitze von Bologna in einer fast fürstlichen Stellung stand, auch seinem Palast fürstlichen Schmuck verleihen wollte, zu welchem Unternehmen mehrere Maler aus benachbarten Städten (des Francesco Cossa und Lorenzo Costa habe ich bereits erwähnt) berufen wurden. Francesco Francia soll die öffentliche 1.
Aufmerksamkeit auf seine Leistungen im Fache der Malerei zuerst durch ein Gemälde erregt haben, welches er im J. 1490 im Auftrage der Familie Felicini für die Kirche S. M. della Misericordia gemalt hatte, und ihm darauf von Gio. Bentivoglio das Bild für den Altar seiner Kapelle in S. Giacomo maggiore übertragen worden sein. Das erstgenannte Bild befindet sich gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna; es stellt eine Madonna auf dem Throne und die Heiligen Augustin, Franciscus, Prochus und Monica, Johannes den Täufer und Sebastian dar und ist bereits in hohem Grade, vornehmlich in dem eigenthümlich warmen Kolorit und der tiefen Innigkeit des Ausdruckes, vollendet; der heil. Sebastian ist hier ein wunderbar schöner, in offener Begeisterung emporblickender Jüngling*). Nicht minder trefflich ist das Al- 2.
tarbild der Kapelle Bentivoglj, Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen und vier Engeln. Dass indess ein so meisterhaft vollendetes Bild, wie jenes der Misericordia, dem vielleicht keins der späteren Staffeleibilder gleichkömmt, das erste Auftreten eines Künstlers bezeichne, ist nicht wohl glaublich; es hätten, dem allgemeinen künstlerischen Entwickelungsgange gemäss, in den früheren Werken nothwendig noch die Andeutungen von Versuchen, noch die Zeichen des Weges, der zur Entwickelung eines eigenthümlichen Styles geführt hat,

*) Zu bemerken ist übrigens, dass das Bild, der obigen, nach Vasari mitgetheilten Angabe widersprechend, bei der Namensunterschrift des Meisters die Jahrzahl MCCCCLXXXXIIII hat, dass jedoch die letzten Ziffern (IIII) schwächer, somit entweder verblichen oder später hinzugefügt sind.

entgegentreten müssen. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Fr. Francia vornehmlich durch den Einfluss der Gemälde des Perugino in seiner Ausbildung gefördert worden sei*), was sich aus dem nahen Verhältniss, in dem beide Werke zu einander stehen, zu ergeben scheint: ich glaube auch, in einigen Malereien, die ich dem Fr. Francia nicht ohne Grund beizulegen wage, einen Entwickelungsgang der

3. Art wahrzunehmen. Dies sind die Fresken in den Lünetten der genannten Kapelle Bentivoglj in S. Giacomo maggiore. Während hier nemlich die Darstellungen zu den Seiten des Fensters und die der gegenüberstehenden Wand (soviel davon nicht übermalt ist) in der Malweise und im Ausdruck der Köpfe auffallend an Francia erinnern, so ist die Gewandung noch wesentlich im Style des Perugino behandelt; letzteres verschwindet aber ganz in der Lünette über dem Altar, wo (mit Ausnahme der später hinzugefügten Restaurationen) statt dessen vollkommen die Weise des Francia sichtbar wird. — Die Ermässigung der Manier des Perugino, jene mehr heitere Offenheit in Francia's Bildern, scheint auf der andern Seite auf ein gewisses verwandschaftliches Verhältniss zu der venetianischen Schule zu deuten: und dass ein solches in der That statt gefunden, glaube ich in der schönen, für Bartolommeo

4. Bianchini gemalten heil. Familie im Berliner Museum, die viel Aehnliches mit den Bildern des Giovanni Bellini hat, zu erkennen.

5. Das Trefflichste unter Francia's Leistungen sind die Freskomalereien in S. Cecilia zu Bologna, einem kleinen Kirchlein bei S. Giacomo, welches jetzt leider als öffentlicher Durch-

---

*) v. Quandt, in der Uebersetzung des Lanzi, III, S. 18 Anm.

§. 60, 3. Malvasia (Felsina pittrice, Lor. Costa) schreibt diese Bilder, sammt den darunter befindlichen an den Wänden, dem Lorenzo Costa zu. Doch sind die oberen nicht nur al fresco, die unteren mit Oelfarben auf Leinwand gemalt (was bei der Arbeit Eines Meisters schon auffallend sein würde); sondern auch der Styl und der gesammte innere Charakter beider Cyklen ist wesentlich von einander verschieden.

gang dient und wo die schon verstaubten und verdorbenen Malereien ihrem baldigen Untergange entgegen gehen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben der heiligen Cäcilia und sind zum Theil von Francia selbst, zum Theil von seinen Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anordnung der Gemälde ist hier überall höchst einfach und ohne Ueberladung von Nebenfiguren; die besonderen Momente sind überall in trefflicher, dramatischer Entwickelung aufgefasst und durchgeführt. Hier sieht man die edelsten Gestalten, die schönsten, anmuthvollsten Köpfe, einen sehr klaren, reinen Faltenwurf und meisterhafte landschaftliche Gründe. Vor Allen ausgezeichnet ist das erste von diesen Gemälden, welches die Vermählung der heiligen Cäcilia darstellt; diess, sowie das gegenüberstehende, das Begräbniss der heil. Cäcilia, ist ganz von der Hand des Francia. In den andern erkennt man die Beihülfe seiner Schüler, bei mehreren eine rohe spätere Uebermalung.

Die Pinakothek zu Bologna enthält, ausser dem oben be- 6.
sprochenen Bilde, noch eine Reihe sehr vorzüglicher Tafeln von Francia's Hand. Auch in auswärtigen Gallerien kommen nicht selten Gemälde von ihm vor. Eins der allerschönsten 7.
befindet sich in der Gallerie von München: das Christkind in einem Rosenzwinger liegend und vor ihm die Mutter, die Hände über der Brust gekreuzt, im Begriff ins Knie zu sinken. Kleinere Bilder (Halbfiguren der Madonna oder der heil. Familie) findet man am meisten verbreitet. Sehr bemerkenswerth ist noch das Portrait des Vangelista Scappi in den Uf- 8.
fizien zu Florenz.

Nachmals trat Francia mit Raphael in einen freundschaftlichen Briefwechsel. In späterer Zeit nahm er Manches vom Style der Neueren (besonders des Raphael) an und starb im J. 1533. —

Francia's Madonnen wurden mannigfach von seinen Schülern nachgeahmt, und nicht alle, welche in den Sammlungen mit dem Namen des Meisters benannt werden, sind darum wirklich von ihm gemalt. Zu den vorzüglichsten Schülern Francia's

gehören sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Fra
cia, welche in der Weise des Meisters zu malen fortfuhr
jedoch weder die Schönheit und Würde, noch die Tiefe s
9. ner Bilder erreichten. Die Pinakothek von Bologna, das M
seum von Berlin u. a. O. besitzen zahlreiche Bilder von ih
Hand. — Ein andrer Künstler, der durch die Schule
Francesco Francia gelaufen, ist Amico Aspertini, ein wu
derlicher Phantast, der die Richtung der Schule dieses M
10. sters mit der von Ferrara verbindet. Zwei Bilder von i
im Berliner Museum. — Aehnlich, doch gemässigter, erscheint
dessen Bruder Guido Aspertini. Eine Anbetung der K
nige von zierlichem, leicht phantastischem Charakter, in
11. Pinakothek von Bologna befindlich, ist ein ansprechen
Bild.

Der bedeutendste unter Francesco Francia's Schülern
der schon früher (§. 47, 7. a.) genannte Lorenzo Co
von Ferrara, dessen Jugendwerke noch entschieden den St
pel der paduanischen Schule tragen. Seine späteren Bil
die in die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fal
lassen dagegen die entschiedene Einwirkung Francia's (nam
lich die Einwirkung seiner Fresken in S. Cecilia, an de
Ausführung Costa Theil genommen) erkennen, und Costa se
bezeichnet sich mehrfach auf Bildern dieser Periode als
Schüler jenes Meisters. Doch scheinen zu seiner Entwi
lung auch noch andre Motive mitgewirkt zu haben, wie
dies namentlich durch einen früheren Aufenthalt des Künst
in Florenz erklären dürfte. Zu den trefflichsten unter Co
12. späteren Bildern gehört ein Altargemälde vom J. 1502 in
Pinakothek von Bologna: der heil. Petronius auf dem Th
und zwei andre Heilige zu seinen Seiten, ein Bild von
facher Würde und Schönheit. Ein andres in der Kirch
13. Petronio zu Bologna. — Mehrere im Museum von Be
14. unter denen eine grosse Darstellung im Tempel mit mehr
Nebenfiguren (Heiligen, einer Sibylle und einem Prophet
gleichfalls vom J. 1502, — und vornehmlich eine Gra
15. gung vom J. 1504, eine Composition voll schlichter, har

nischer Ruhe, mit edlen, milden Gestalten, ausgezeichnet sind. — Zu Mantua, wo sich Lorenzo Costa die letzte Zeit seines 18.
Lebens aufhielt, ist u. a. ein treffliches Altargemälde, Madonna zwischen mehreren Heiligen, in der Kirche S. Andrea befindlich, zu bemerken.

Andre Schüler des Francesco Francia gehören einem folgenden Abschnitte an.

Vierter Abschnitt.

Schule von Neapel.

§. 61. Ehe wir die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts verlassen, haben wir noch die Schule von Neapel zu betrachten, bei der sich mancherlei verschiedenartige Einflüsse wirksam zeigen.

Schon im vierzehnten Jahrhunderte hatte es hier nicht an bedeutenden Künstlern gefehlt, wie vornehmlich ein Maestro Simone und seine Schüler Stefanone und Francesco di Maestro Simone (letzterer der Sohn des Meisters) rühmlichst erwähnt werden, und ihr Verdienst durch noch erhaltene Werke bestätigt ist. Vom Francesco namentlich befindet sich 1.
in der Kirche S. Chiara, gleich linker Hand neben dem Haupteingange, ein treffliches Wandgemälde, eine thronende Madonna und darunter ein Bild der Dreieinigkeit darstellend.

Bedeutender zeigt sich die Schule von Neapel im funfzehnten Jahrhunderte. Hier ist es zunächst insbesondre der Maler Colantonio del Fiore (gestorben 1444), der eine

---

§ 61. S. den Aufsatz des Verfassers: „Von den älteren Malern Neapels," im Museum, 1835, No. 43—49.

neue Richtung der Kunst eingeleitet zu haben scheint. Ueber die meisten der von diesem Künstler noch vorhandenen Werke lässt sich in ihrem gegenwärtigen verwahrlosten Zustande kein
2. sonderliches Urtheil fällen. (Zu diesen gehört vornehmlich ein Wandbild an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, in der Lünette über dem Hauptportal). Das bedeutendste Gemälde je-
3. doch, welches ihm zugeschrieben wird, ist sehr wohl erhalten; es stellt einen heil. Hieronymus in seiner Studierstube dar, der seinem getreuen Löwen einen Dorn aus dem Fusse zieht, und befindet sich in der Gallerie des borbonischen Museums, wohin es aus der Sakristei von S. Lorenzo hinübergeführt ist. Es ist ein sehr schönes Bild und von ausserordentlicher Naturwahrheit, sowohl was die Gestalt des Heiligen als namentlich auch die in dem Gemälde dargestellten und mit grossem Fleisse ausgeführten Utensilien des Schreibtisches, der Bibliothek u. s. w. anbetrifft. Es erinnert in diesen Beziehungen nicht unbedeutend an die Werke des Niederländers Johann van Eyck, wie es auch bereits diesem Meister selbst zugeschrieben worden ist*); doch ist mir diese Meinung, wenngleich es derselben nicht an einzelnen Gründen fehlt, in andren Beziehungen nicht eben wahrscheinlich. Auch werden wir noch unter den folgenden neapolitanischen Meistern verschiedentlich den Einfluss nordischer Kunstweise wahrnehmen.

Der Nachfolger und Schwiegersohn des Colantonio del Fiore war **Antonio Solario**, der von seinem früheren Gewerbe insgemein den Beinamen des **Zingaro** führt; er soll nemlich ein Schmied (Zigeuner genannt) gewesen sein und aus Liebe zur Tochter des Colantonio die Malerkunst erlernt haben. Seine Lebenszeit setzt man in die Jahre **1382 — 1455**, doch scheinen die Werke, die man ihm zuschreibt, hiemit nicht übereinzustimmen und mehr auf die zweite Hälfte des Jahr-
4. hunderts hinzudeuten. Die Gallerie des borbonischen Museums besitzt von ihm mehrere sehr anziehende Gemälde, welche

*) Hirt, im Museum, 1833, No. 21.

in ihrem Charakter eine eigenthümliche Mitte halten zwischen der Schule von Umbrien und der deutschen Schule des Elsasses. Das vorzüglichste von diesen Gemälden stellt eine Madonna mit dem Kinde zwischen Hieronymus und Franciscus dar, und befand sich früher im Kapitel von S. Maria la Nuova zu Neapel; es ist ein Bild von einer Süssigkeit und Milde. Nächst 5.
diesem ist vornehmlich ein Bild in S. Lorenzo maggiore anzuführen, welches den heil. Franciscus und eine Schaar von Mönchen, denen er die Regeln seines Ordens hinreicht, darstellt und durch eine lebendige grossartige Charakteristik ausgezeichnet ist. — Noch bedeutender sind die Freskomalereien 6.
im Klosterhofe von S. Severino, welche ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben werden. Es sind 20 grosse Gemälde aus der Geschichte des heil. Benedict; einfache, sehr tüchtige Compositionen, in den Köpfen von schönem Ausdrucke, von sehr zarter Modellirung und guter Farbe; besonders ausgezeichnet durch meisterhafte landschaftliche Gründe, wie sie bei italienischen Freskomalereien überhaupt sehr selten sind, und in so früher Zeit nirgend in gleicher Vollkommenheit gefunden werden. Leider haben diese Gemälde ungemein gelitten und sind zum Theil in neuerer Zeit auf barbarische Weise überschmiert.

Unter den Schülern des Zingaro sind besonders die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli ausgezeichnet. 7.
Von beiden findet man vortreffliche Bilder, welche der Weise des Meisters ziemlich nahe kommen, im Museum und in verschiedenen Kirchen von Neapel. Sie sind bald mehr dem Perugino, bald mehr den Venetianern verwandt; zugleich jedoch auch mit den eben erwähnten Anklängen an Deutschland. Der bedeutendere von beiden ist Pietro; zu dessen schönsten Werken gehören zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen 8.
(zu den Seiten eines roheren Franciscusbildes) in der Kirche S. Maria la Nuova; eine Madonna auf dem Throne mit En- 9.
geln, im Museum u. a. m.

Ebenfalls als Schüler des Zingaro wird der ältere Simone Papa genannt, ein Künstler, bei dem sich jedoch ent-

schiedene Einwirkung der niederländischen Schule der v
10. Eyck's zeigt. Mehrere Bilder im borbonischen Museum: d
bedeutendste der Erzengel Michael, mit andren Heiligen u
Donatoren. Die Gestalt des Erzengels ist hier ganz ei
Nachbildung des Michael auf dem berühmten Danziger Bil
des jüngsten Gerichts; auch die Landschaft auf diesem Bil
hat einen niederländischen Charakter. Simone ist übrige
nicht ein Künstler von vorzüglicher Bedeutung.

Der anziehendste unter den neapolitanischen Künstle
welche um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts blü
ten, ist **Silvestro de' Buoni**, in der Schule des Zinga
und der Donzelli gebildet. Sein schönstes Gemälde befind
11. sich in der mit dem neapolitanischen Dome verbunden
alten Basilika S. Restituta. Es stellt die heilige Jungfr
und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heili
Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Werk hat eine
theils die auffallendste Verwandschaft mit den Arbeiten d
umbrischen Schule', nähert sich andrerseits jedoch nicht mi
der der lebenvollen heiteren Weise der Venetianer jen
Zeit. Die Gestalten sind schön und würdig, voll liebenswü
diger Anmuth, aber ohne Befangenheit und perugineske M
nier; ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze.
Aehnliche Werke des Silvestro findet man auch in andr
12. Kirchen (namentlich eine Himmelfahrt Christi in Mon
13. Oliveto) und im Museum von Neapel.

Ein Schüler des Silvestro soll **Antonio d'Amato**
vecchio gewesen sein und sich nachmals nach Werken d
Perugino gebildet haben, mit dem er auch eine bedeuten
14. Verwandschaft verräth. Ein schönes Bild von ihm in S. S
verino, mehrere Engel vorstellend.

Fünftes Buch.

Periode der Blüthe und des Verfalls.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung

§. 62. Was in den verschiedenen, bisher betrachteten Perioden der neueren Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen aus einander getreten war, was sich stufenweise, eins mit Ausschliessung des andern, entwickelt und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewusstsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist. In edelster Form, mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser neuen Periode dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig' es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer höchsten Vollendung hielt: ich möchte sagen, kaum über ein Viertel Jahrhundert lang. Aber die grossen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit,

von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen eben so, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äusseren Formen seiner Erscheinung: Raphaels Sixtinische Madonna und Phidias rosshändigender Heros, Leonardo's Abendmahl und Skopas Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Und überraschend ist es für den ersten Anblick, dass in den Werken jener glücklichsten Zeit der neueren Kunst nicht eine einzelne hervorragende Erscheinung wiederum als der bedeutsamste Mittelpunkt, auf den die übrigen wie die Radien des Kreises hindeuten, dasteht, nicht Eine höchste Vollendung als das Ziel, als der Schlussstein dieses wundersamen Baues betrachtet werden kann; dass im Gegentheil mannigfache Individuen, Kunstwerke mannigfach verschiedener Art vor unseren Augen erscheinen, von denen wir eines dem andern an höchstem Werthe gleichschätzen müssen, — dass selbst minder begabte Künstler einzelnes höchst Vollendete geschaffen haben, — ja dass sogar aus Werken, an denen die Kritik diesen und jenen äusseren Mangel herausstellen kann, doch derselbe Hauch jener göttlichsten Schönheit athmet, dass sie doch dem Geiste des Beschauers eine tiefere Befriedigung gewähren, als dieselbe früher und später gefunden wird. Aber das ist eben das Wesen der wahrhaften Schönheit, dass sie nicht an diese oder jene bestimmte Norm gebunden ist; dass sie das Leben in seiner ganzen Ausdehnung durchdringt und von dem Auserwählten frei, nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit, aufgefasst und in frei geschaffener Form dargestellt werden kann. Sie ist wie der Sonnenstrahl, den das Prisma in verschiedene Farben bricht, deren jede gleich stark vom Lichte gesättigt ist.

So werden wir denn in der Periode, zu deren Betrach-

ng wir uns nunmehr wenden, verschiedene Hauptgruppen ahrnehmen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten aus-ehend die grossartigsten Werke hervorgebracht haben. Wir erden die einzelnen Meister kennen lernen, welche im Mit-lpunkte dieser Gruppen stehen, und deren besondere Indivi-nalität in ihren Schülern und Nachfolgern mit grösserer oder eringerer Kraft nachgewirkt hat. — Zunächst werden uns erschiedene von Florenz ausgegangene grosse Meister be-chäftigen.

Erster Abschnitt.

Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

§. 63. Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen [1]. Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinn und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist Leonardo da Vinci; — zwar noch Zeitgenoss eines grossen Theils der in der vorigen Periode aufgeführten Künst-ler, jedoch nicht mehr, wie diese, in mehr oder minder ein-seitiger Richtung befangen. Leonardo ist im J. 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519

---

§ 63, 1. C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano* 1804. — Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig, 1831. (Mittelmäs-sige Uebersetzung des vorigen mit einigen Excerpten aus deutschen Schriftstellern). — Brown *The life of Leonardo da Vinci, London* 1828.

Umrisse bei Landon *Vies et oeuvres etc. t. Leonardo da Vinci.* — Sehr wichtig für Leonardo und seine Schule das Kupferwerk (eben-falls in Umrissen) von Fumagalli: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano,* 1811.

in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, dass er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt, und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und andres in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit grösstem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studirte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspektive, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und andrer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er zum Beispiel Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriss, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensprossten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compass und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andre grossartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Leonardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche S. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniss zu entnehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich

muss auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannigfachen Richtungen des grossen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei, denen er den grössten Theil und die beste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Seiner anatomischen Studien habe ich bereits gedacht. Mit demselben Eifer jedoch, wie *dem Studium der blossen Form*, ging er auch allen Lebensäusserungen derselben nach. Niemand war forschgieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die Schauplätze, wo der Mensch seine grösste Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel. Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der grössten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomieen den Ausdruck der grössten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Leonardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäss charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine Tiefe subjectiver Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein dürfte. Es giebt einzelne Werke von ihm, in welchen die eine oder die andre Richtung vorherrscht; in

seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaasse gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, dass Leonardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wusste zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des grössten Genie's sein kann.

1. Leonardo war der natürliche Sohn eines gewissen Pietro, Notars der Signoria von Florenz und wurde von diesem in die Schule des Andrea Verocchio gegeben, von welchem Meister er zunächst die Richtung auf gemeinsames Studium der Sculptur und Malerei empfangen haben dürfte. Jener Taufe Christi, die Andrea gemalt und darin ein Engel von der Hand des Schülers dem Meister das fernere Malen verleidet haben soll, habe ich bereits erwähnt (§. 44, 1.). Von andren Jugend-
3. werken Leonardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, dass er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., u. s. w. deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Graubild zu-
4. rückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis verkauft habe. Ebenso malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Gallerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint; doch stimme ich derjenigen Meinung bei, welche dies Gemälde für eine spätere (aber immer sehr treffliche) Copie des Originales erklärt*); meisterhaft ist auch noch in diesem mehr verblasenen Bilde, als es Leonardo's Art ist, die fahle bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskrampf in dem gläsern stieren erlöschenden Auge. Sodann werden aus

*) v. Rumohr It. Forschungen, II, S. 307.

der früheren Zeit Leonardo's vor Allem zwei Cartons gerühmt, 5.
von denen der eine den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, der andre den Sündenfall der ersten Menschen in reizend durchgeführter Landschaft des Paradieses darstellte. Beide sind nicht mehr vorhanden. Ueber andre dem Leonardo zugeschriebene Jugendwerke wage ich nichts zu entscheiden; es ist noch so wenig Gründliches über seine Werke vorgearbeitet, und bei weitem das Meiste, welches in den Gallerieen seinen Namen führt, ist spätere Nachahmung oder Arbeit seiner Schüler.

Im Jahre 1482 ward Leonardo nach Mailand, an den 6.
Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Ludovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Leonardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen grossen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut; für dasselbe, für den Unterricht, den er hier anzuordnen hatte, scheinen besonders seine Schriften über die Kunst verfasst *); die zahlreichen Schüler, die er in Mailand gebildet und von denen ich später sprechen werde, bewähren seine segensreiche Wirksamkeit in diesem Institute.

Von den Unternehmungen, die Leonardo im Auftrage des 7.
Ludovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die grösste Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) nebeneinander beschäf-

*) *Trattato della pittura.* Eine grosse Menge von Ausgaben. Die erste zu Paris 1651, mit dem Leben Leonardo's von Raphael Dufresne; die vorzüglichste zu Rom 1817 (Gugl. Manzi). Mehrere französische und deutsche Uebersetzungen.

tigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die Arbeit des Pferdes hatte Leonardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Leonardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner spätern Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

Die zweite grofse Arbeit Leonardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuss langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgrösse, ausführte. Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich gewesen, was Franz I. 16 Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht auf unsere Zeit erhalten geblieben. Schon dass Leonardo, um ein so grossartiges Unternehmen bis ins geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Freskomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloss, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann sind die Gebäude jenes Klosters, vermuthlich also auch die Wand, darauf das Bild gemalt ist, schlecht ausgeführt und die Lage der Wand neben der ehemaligen Küche und Speisekammer nicht eben günstig. Dann brach bereits im J. 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollends verdorben ward.

---

§. 63, s. *Gius. Bossi: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano* 1810. — Goethe's Werke, XXXIX, S. 97 ff.

rch diese und andre Umstände war das Bild in der Mitte
16ten Jahrhunderts bereits ganz verblasst und verscho-
. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füsse
selben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1726 ward
Bild durch einen unglückseligen Stümper, Bellotti, unter
n lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses
z und gar übermalt: 1770 zum zweiten Mal durch einen
wissen Mazza, von dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe
ettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die
pen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung
Refektoriums; spätere Generale kehrten sich aber nicht
an, das Refektorium ward zum Pferdestall eingerichtet,
ter zum Heumagazin und dergl. Gegenwärtig, wo nur
h die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat
n einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur
auern Betrachtung — nicht von Leonardo's Werk, denn
on ist alle Spur verschwunden, — sondern zur Betrach-
g seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über das-
be hingegangen sind, aufgebaut.

Da Leonardo's Original nun so gut wie verloren ist, so
d sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzel-
n Köpfe, welche Leonardo vor der Ausführung im Grossen
tworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, so wie auch
Copieen, welche zum Theil bereits von Schülern des Mei-
rs selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Lei-
g, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Jene
rtons sind leicht colorirt und in schwarzer Kreide ausge-
rt: der Kopf des Christus befindet sich in der Gallerie der
länder Brera, 10 Köpfe der Apostel im Besitz des Kunst
ellers Woodburn in London. Unter den zahlreichen mehr
er minder genauen Copien sind vornehmlich die des Mare
ggione, eines Schülers des Leonardo, ausgezeichnet, deren
e in Oel und in der Grösse des Originales, sich früher in
r Karthause bei Pavia, gegenwärtig in der Akademie zu
nden, eine andere sich im Refektorium des Klosters zu
stellazzo, unfern von Mailand, befindet. Nach solchen Mit

teln hat man neuerdings versucht, Leonardo's Composition in möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, wohin ich namentlich den Kupferstich von Raphael Morghen, sowie
13. besonders den Carton des Mailänders Bossi (in der Grösse des Originales) rechnen muss, welcher letztere sich in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München befindet und danach von Bossi selbst ein in Oel gemaltes Bild, behufs einer Wiederholung desselben in Mosaik, ausgeführt wurde. Das Mo-
14. saik befindet sich zu Wien, in der Ambraser Sammlung. Unter solchen Umständen ist uns immer wenigstens eine allgemeinere Kenntniss von Leonardo's Abendmahl aufbewahrt.

16. Zunächst sehen wir in demselben die aus früher Vorzeit überlieferte Anordnung beibehalten, dass nemlich die Versammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen Tisches, Christus in der Mitte, sitzen; — jedenfalls die würdigste aller erdenkbaren Darstellungsweisen (falls man nicht geradezu den Begriff eines Mahles aufgiebt, wie z. B. Luca Signorelli, Fiesole u. A. hierin mehr das kirchliche Sakrament dargestellt haben), — überliess eine Anordnungsweise, die insbesondere für das Refektorium eines Klosters, wo die Mönche ganz in derselben Art umhersitzen und das Bild ihren Tischen gegenüber, ihrer Versammlung sich anschliessend, aber durch höhere Stellung und grösseren Massstab der Figuren emporragend erblicken, höchst passend ist. Sodann aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler zu einer unerfreulichen Steifheit und Monotonie verführte und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltigste belebt und in geistreichster Durchführung zu einem gegliederten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt Christi, der ruhig und von den andern isolirt dasitzt: die Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sich auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen mannigfach entsprechende Motive, einen eigenthümlich harmonischen Rhythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die

reichhaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon, so sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Leonardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Bewegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.

Es sind die bekannten Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verrathen," welche die trauliche Gesellschaft in die lebhafteste Unruhe versetzt haben. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Gallerie der Brera aufbewahrt wird, lässt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eignen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und giebt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem angeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?" — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern. —

Ich habe bereits geäussert, dass noch eine sehr grosse Unsicherheit über diejenigen Werke, welche von Leonardo erhalten sein sollen, herrscht; und dass bei Weitem das Meiste

als Schülerarbeit betrachtet werden muss. Ich werde als nur das Bedeutendste von diesen Dingen erwähnen.

66. Unter den kleineren Gemälden die Leonardo in Mailan ausgeführt, werden vornehmlich die Portraits der beiden Ge liebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und de Lucretia Crivelli gerühmt, von denen sich das erste in Ma land, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist dasselb welches dort den Namen der belle ferronière führt. Di

67. Sammlung der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besit eine Reihe sehr interessanter kleinerer Werke, unter dene die in Oel gemalten Portraits des Lodovico und seiner Ge mahlin (diese noch in der früheren, ein wenig strengere Weise des Künstlers), vornehmlich aber einige in Pastell en worfene Portraits auszuzeichnen sind; zu diesen gehört da Brustbild einer Dame mit niedergeschlagenen Augen, das vo von allerhöchstem Liebreiz und höchster Würde ist.

68. Eins der gerühmtesten Bilder Leonardo's, die Carità (ein Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit se nes Aufenthalts in Mailand anzugehören; es befand sich i der alten Gallerie von Cassel und ist gegenwärtig ver schwunden.

---

§. 63, 68. Hr. von Rumohr (Drei Reisen in Italien, S. 70.) sa über dies Bild Folgendes: „Deutlich erkenne ich in meiner noc sehr lebhaften Erinnerung dieses Bildes darin den Schüler des Ve rocchio, den Genossen des Lorenzo di Credi, dessen Kindern die d noch sehr ähnlich waren. Nur mehr Verstand in allen Theilen, meh Tiefe im Charakter und im Ausdrucke. In den Zügen der Mutte und von den drei Kindern, besonders des kleineren auf ihrem Arm lag, ich weiss nicht welcher tiefe Gram, welche unbeherrschte Seh sucht. Man nannte das Bild die Carità. — Unter diesem Name sind ähnliche Gruppen in späterer Zeit sehr häufig von den Italie nern dargestellt worden; doch stets in dem Sinne mütterlichen Ent zückens an einer munter um sie her aufblühenden Nachkommen schaft. Hier aber scheint Leonardo nicht diese näher liegende Vor stellung verfolgt zu haben; auch lag es in seiner Art über das Näch ste hinauszugehen. Entweder mag er auf das verlorne Paradies hi ben anspielen, daher Kummer und Sorgen und ein sehnsüchtiges, u befriedigtes Verlangen ausdrücken wollen, oder es lag ihm sonst ir gend ein mystisches Wesen im Sinne, wozu denen der Schlüssel ge fehlt, welche in späterer Zeit seinen Gegenstand wieder aufgenom

Ausserdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Leonardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Kopien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeichnung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört beson- 19.
ders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn fasst, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und von schöner Vollendung. — Ebenso auch das Brustbild einer Mater dolorosa, höchst gross- 20
artig, edel und von der gefühltesten Ausführung.

Mehrfach ist in dieser Gegend die Composition einer hei- 21.
ligen Familie verbreitet, deren Original sich, wie es scheint, in England befindet: Maria, welche das Christuskind zur Rechten auf ihrem Schooosse hält und den mit gefalteten Händen hinknieenden kleinen Johannes umfasst, der von Christus freundlich und segnend geliebkost wird. Rechts im Hintergrunde steht Joseph, mit kreuzweis übereinander geschlagenen Armen, ein alter Kopf mit einer fast an Karikatur gränzenden Sorgfalt der Ausführung und des Ausdruckes der Freude; zur Linken Zacharias. — Eine ähnliche Composition ist in der 22.
Gallerie der Eremitage zu Petersburg, doch fehlt hier der kleine Johannes und an der Stelle des Zacharias erblickt man die Gestalt der heil. Katharina.

---

men haben. . . . Es liegt mir deutlich im Gedächtniss, dass Leonardo dieses Bild in Oel gemalt hatte. Sowohl desshalb, als auch, weil Vasari des Bildes nicht erwähnt, halte ich es für eine Arbeit seiner mailändischen Zeit. Der violett schmutzige Localton der Carnation stimmt überein mit den Bildnissen des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, welche in der Gallerie der Ambrosiana zu Mailand aufgestellt sind."

§. 63, 19. 20. Ueber beide Compositionen s. Fumagalli a. a. O.

§. 63, 21. Passavant, Kunstreise, S. 111. — Gest. von Forster 1835. (Bei Fumagalli wird ein Exemplar dieser Composition, in der Mailander Brera, dem Cesare da Sesto zugeschrieben.)

Nach der Eroberung Mailands begab sich Leonardo nach seiner Vaterstadt Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige
23. bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach Leonardo's Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna genannt), welcher, als er öffentlich ausgestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. Die heilige Jungfrau ist hier auf dem Schoosse der heil. Anna, ihrer Mutter, dargestellt, indem sie sich liebevoll zu dem Christusknaben, der mit einem Lamme spielt, hinabneigt. Wenn die Composition dieses Bildes (eine erwachsene Frau auf dem Schoosse einer andern) allerdings etwas Befremdliches hat, so ist dafür die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Grossmutter, vor allem aber die süsse Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewundernngswürdig ausgedrückt. Leonardo hat dieses Werk nicht in Farben ausgeführt, wohl aber findet man an verschiedenen Orten Oelgemälde von der Hand seiner Schüler, die nach demselben gemalt sind. Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich wohlerhalten in der k. Akademie von London.

28. Ein zweiter grösserer Carton, den Leonardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Leonardo im J. 1503 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpalast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Leonardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolò Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im J. 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Leonardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngeren Künstler zusammen, um an

diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so dass, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluss auf die vollständige Entwickelung der neuen Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Leonardo hatte Rubens, der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet; Edelinck hat dieselbe in Kupfer gestochen. Dies Ueberbleibsel des reichen und grossartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust aufs Schmerzlichste bedauern zu lassen.

Unter andre Arbeiten, die Leonardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine grosse Anbetung der Könige in der Gal- 25.
lerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition. Sodann einige Portraits, vornehmlich die zweier 26.
Frauen, welche Vasari als „göttliche Erscheinungen" bezeichnet; das eine war das der Ginebra, Gemahlin des Amerigo Benci, das andre der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Leonardo. Letzteres ist im Pariser Mu- 27.
seum, ein Bild von wunderbarem Liebreiz und von zartester Vollendung; Leonardo hat daran in einem Zeitraum von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Mehrere Copien desselben in anderen Gallerieen, z. B. in München. Auch setzt man in diese Zeit das 28.
Portrait eines vornehmen alten Kriegers, welches sich in der Dresdner Gallerie befindet und den Giangiacomo Trivlzi, Feldmarschall Königs Ludwig's XII. von Frankreich vorstellen, — nach andrer Meinung jedoch von der Hand des jüngern Holbein herrühren soll.

Um das J. 1514 soll Leonardo eine Reise nach Rom gemacht, sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund.

Die Madonna ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwikkelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung, noch etwas Hartes und Schweres, so dass ich das Bild in eine frühere Epoche des Künstlers setzen möchte, woraus denn freilich ein früherer Besuch Leonardo's in Rom, der an sich auch nicht eben unwahrscheinlich ist, folgen würde.

30. Ausserdem befindet sich noch eins der schönsten Gemälde Leonardo's in Rom, und zwar in der Gallerie des Pahstes Sciarra; es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen. Jene, die einen Schleier über den Kopf trägt, zeigt ein reizend wunderbares, edles Profil von klarem und offenem Ausdrucke; sie winkt die Schwester zu sich, welche in zierlichem Schmucke, süss und verführerisch vor sich hinlächelnd, dem Beschauer gegenüber steht. Das Bild ist von eigenthümlicher Kraft in den Farben, wunderbar vollendet, und
31. nur leider etwas nachgedunkelt. — Von der grössten Vollendung ist auch die einzeln stehende Halbfigur einer Eitelkeit — mit entblösster Brust und Blumen in den Händen — in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel.

32. Ein andres, ebenfalls sehr schönes Gemälde, welches Christus in der Mitte von vier Schriftgelehrten darstellt (ebenfalls halbe Figuren) ist aus der Gallerie des Palastes Aldobrandini zu Rom neuerdings in die National-Gallerie von London versetzt worden. Christus erscheint hier als ein Jüngling von grosser Schönheit, Milde und Tiefe des Ausdruckes; eben so sind auch die Köpfe der Schriftgelehrten voller Leben und Charakter. Von diesem Bilde kommen wiederum mehrere alte Copien vor.

---

§. 63, 30. Fumagalli a. a. O. schreibt das Bild dem Luini zu. Nach Hrn. von Rumohr ist es von Salai unter der Theilnahme des Meisters gemalt (Drei Reisen, S. 316.).

§. 63, 31. Passavant, Kunstreise, S. 303.

§. 63, 32. Passavant, a. a. O. S. 13. — Fumagalli, a. a. O. behauptet auch von diesem Bilde, dass es ein Werk des Luini sei.

Im J. 1516 ward Leonardo an den Hof des Königs 33.
Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiss, ob einige der in Paris befindlichen Gemälde Leonardo's erst in diese, oder vielleicht, wie die schon erwähnten, in eine frühere Zeit gehören. Dahin gehören namentlich das ungemein reizende Portrait der belle Ferronière, der angeblichen Geliebten Franz I. (nach andrer Meinung der schon genannten Lucrezia Crivelli) und die schöne heil. Familie, welche unter dem Namen der Vierge aux rochers bekannt ist: Maria, in einer ro- 34.
mantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, anbetend und von der Maria umfasst, — ein Bild von holdseligem idyllischem Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt. Die heil. Familie mit dem Erzengel Michael (?) u. a. m. 35.

Im J. 1519 starb Leonardo, nach einer unverbürgten Sage: in den Armen des Königs, als dieser den geliebten Künstler in seiner Krankheit zu besuchen kam.

§. 64. Ehe ich zu Leonardo's Schülern, die er in der Mailänder Akademie gebildet, übergehe, muss ich noch einige Künstler nennen, welche eigentlich der vorigen Periode angehören, auf deren Ausbildung er jedoch von entschiedenem Einfluss gewesen ist. Der eine von diesen ist sein Nebenbuhler in seiner früheren florentinischen Zeit, Piero di Cosimo, Schüler des oben genannten Cosimo Rosselli. Es zeigt sich in den Hauptbildern dieses Künstlers allerdings ein gewisses Bestreben, in technischen Beziehungen sich mit Leonardo zu messen, was namentlich im Helldunkel hie und da glückliche Erfolge gehabt hat; aber es fehlt dem Piero fast durchweg jener innere Adel, der das grösste Verdienst in Leonardo's Werken ist. Hauptbilder des Piero di Cosimo befinden sich namentlich 1.
zu Florenz: ein Altarbild im Findelhause (agli innocenti) — jetzt in der kleinen Gallerie dieser Anstalt aufbewahrt, und ein andres in der Gallerie der Uffizien. Uebrigens wird die- 2.
ser Künstler als ein seltsamer, düsteren Phantasieen hingegebener Mensch geschildert und ein eigen phantastischer Zug ist häufig auch seinen Werken eigen, besonders den kleineren

3. Tafeln, welche die Geschichte des Perseus darstellen und sich ebenfalls in der Gallerie der Uffizien befinden. Sehr ausgezeichnet sind insgemein die eigenthümlichen landschaftlichen Gründe seiner Gemälde. — Den genannten Bildern ist noch
4. das treffliche Gemälde von Piero im Berliner Museum zuzuzählen, welches eine liegende Venus, mit Amor scherzend, und im Hintergrunde den schlafenden Mars darstellt; auch durch dies Bild geht derselbe phantastische Zug, der aber hier mit einer zarten, im Einzelnen selbst reizvollen Durchführung verbunden ist.

Sodann ist **Lorenzo di Credi** zu nennen, der gleichzeitig mit Leonardo die Schule des Andrea Verocchio besuchte, jedoch weniger der Weise des Meisters, als dem Mitschüler folgte. Er hat Bilder des letzteren aufs Glücklichste copirt; in eigenen Darstellungen hielt er sich gewöhnlich in dem engen Kreise schlichter und stiller Madonnenbilder und heiliger Familien, die er auf einfach anmuthige Weise, zuweilen auch mit Anklängen an die Weise des Perugino, zu ma-
5. len wusste. Treffliche Bilder von ihm sieht man in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, unter denen zwei schöne Rundbilder der Madonna, die das Kind anbetet, zu bemerken sind; vornehmlich aber drei Bilder mit kleineren Figuren, — Maria und Johannes; Christus als Gärtner und Magdalena; die Samariterin am Brunnen, — alle voll des innigsten Gefühles, von trefflichem Colorit und überaus zarter Ausführung. Lo-
6. renzo's Hauptwerk ist eine Geburt Christi in der Akademie von Florenz, ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise des Perugino mit dem freieren Sinn der Florentiner. — Unter den auswärtigen Gallerien
7. besitzt vornehmlich das Berliner Museum mehrere gute Bilder dieses Künstlers.

Schüler und glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi
8. war **Giovanni Antonio Sogliani**. Einige Madonnenbilder von anziehend mildem Charakter in der Florentiner Aka-
9. demie. Eine treffliche Copie von Lorenzo's Geburt Christi im Berliner Museum. —

Noch möge hier ein minder bedeutender Künstler, Giuliano Bugiardini, angeführt werden, der zumeist ebenfalls als Nachahmer des Leonardo auftrat, doch nur einen schwach gemüthlichen Ausdruck erreichte. Bilder von ihm u. a. in der Pinakothek von Bologna und im Museum von Berlin. m.

§. 65. In den eigentlichen Schülern Leonardo's wiederholt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in mannigfacher, durch die verschiedenen Individualitäten bedingter Weise. Wenn auch keiner von ihnen die Grösse des Meisters erreicht, so geht doch durch die gesammte Schule der Zug einer eigenthümlichen Liebenswürdigkeit und Reinheit, welche ein Spiegel von dem edlen Gemüthe des Meisters zu sein und welche es vornehmlich verhütet zu haben scheint, dass diese Schule nicht auch wie fast alle übrigen, die von den grossen Meistern jener Zeit gestiftet wurden, zu schnell in eine inhaltlose, auf äusseren Formenprunk gerichtete Manier verfallen ist. Die Hauptwerke von Leonardo's Schülern findet man in Mailand, vornehmlich in der dortigen Gallerie der Brera, beisammen, unter denen die aus aufgehobenen Klöstern in diese Gallerie versetzten Freskomalereien die wichtigsten sind.

Bernardino Luini (Luvino) ist der bedeutendste unter der Zahl dieser Künstler, ein Meister, dessen Trefflichkeit noch lange nicht genügend gewürdigt worden ist. Es scheint zwar, dass er sich nur selten zu der eigenthümlichen Grösse und Freiheit des Leonardo erhebt; aber er hat dafür einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer nicht minder die edelste Befriedigung gewähren. Leonardo's Geist ist in solchem Maasse auf Bernardino übergegangen, dass des letzteren Bilder es namentlich sind, die man unter den Arbeiten der Schule (wie oben bemerkt) häufig für Werke des Leonardo hielt. So war es z. B. lange Zeit mit dem wunderreizenden Brustbilde eines Johannesknaben, der mit dem Lamme spielt, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, der Fall; so auch mit jenem o.

zarten Bilde der Herodias in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Ebenso muss ich hieher ein noch bedeutenderes, ausserordentlich schönes Gemälde rechnen, eine Madonna zwischen der heil. Katharina und Barbara, halbe Figuren, welches sich in der Gallerie Esterhazy zu Wien befindet und noch immer Leonardo's Namen trägt. — Mailand ist reich an Werken Luini's; die ambrosianische Bibliothek, die Gallerie der Brera, die Privatsammlungen besitzen einen Schatz anmuthvoller Staffeleigemälde; am bedeutendsten aber erscheint er in seinen Fresken. Frühere Werke dieser Art enthalten noch häufig etwas jugendlich Schüchternes und Befangenes; zu diesen gehört der grösste Theil der Fresken, welche aus eingegangenen Kirchen in die Sammlung der Brera gekommen sind: die Darstellungen aus dem Leben der Maria, aus der Kirche della Pace stammend, und die aus dem Kloster della Pelucca. Letztere stellen meist mythische und ähnliche Gegenstände classischen Inhalts dar, sie sind in einer mehr dekorativen, aber eigenthümlich sinnigen Weise behandelt. In den späteren Fresken Luini's entwickelt sich dagegen eine reife und edle Männlichkeit. Hieher gehört zunächst ein höchst treffliches Werk, Maria auf dem Throne, von Heiligen umgeben, vom J. 1521, aus der Kirche der Brera ebenfalls in die dortige Gallerie gebracht. Sodann die zahlreichen Arbeiten im Monastero maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, wo vornehmlich die Altarwand der inneren Kirche (mit Ausnahme des älteren Altarbildes) und eine Kapelle von ihm ausgemalt sind. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, die würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben dargestellt: Alles, von der braun in braun gemalten Brustung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist hier mit den herrlichsten Fresken bedeckt und das Auge kann sich an dem verschwenderischen Reichthum dieser Phantasie nicht satt sehen. Auch andre Mailändische Kirchen haben einzelne Fresken von Luini aufzuweisen, wie sich z. B. ein schönes Altarbild in S. Maria del Carmine (in einer verlassenen Kapelle), ein andres in S. Giorgio al Palazzo befindet. U. s. w. — Noch

bedeutender sind seine zahlreichen Freskobilder im Franziska- 10.
nerkloster degli Angeli zu Lugano, um das Jahr 1529 gemalt, welche wiederum den grössten, unerschöpflichsten Reichthum einer höchst liebenswürdigen Phantasie darthun; von hoher Vollendung ist hier die Kreuzigung Christi, namentlich die auf diesem Bilde enthaltene Gruppe der Frauen, sowie eine über aus anmuthvolle Madonna in einer Lünette über der Thür des Refektoriums. Nicht minder ausgezeichnet sind die Fresken, 11.
welche Luini in der Kirche zu Saronno um das J. 1530 ausführte und wo er in einer Reihefolge von Gemälden das Leben der heil. Jungfrau darstellte. Bei der tiefsten Innigkeit des Gemüthes entfaltet sich hier das Leben in heiterster Pracht; vorzüglich reich in der Erfindung, edel im Styl und zart gefühlt, zugleich am besten erhalten, ist hier die Anbetung der Könige. — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, steht dem Vater beträchtlich nach; er erscheint zumeist als ein unerfreulicher Manierist. Sein Martyrthum des heil. 12.
Vincentius in der Brera zu Mailand giebt hievon ein genügendes Zeugniss: es ist ein grosses Freskobild und nur interessant durch den Umstand, dass es einen wohlgelungenen Versuch, Freskomalereien auf Leinwand zu übertragen, zeigt.

Marco d'Oggione (Uggione, Uglone). Ein tüchtiger Arbeiter im Style des Leonardo, doch ohne die Kraft des Meisters und ohne jene hinreissende Holdseligkeit und tiefere Anmuth des B. Luini; in technischer Beziehung besonders durch einen gewissen kälteren Farbenton unterschieden. Seine Fresken in der Brera (aus S. M. della Pace stammend) sind 13.
nicht bedeutend, meist unruhig in der Composition, und im Einzelnen kleinlich. Unter seinen Staffeleigemälden finden sich dagegen einige von schönem, ruhigem Adel, wie namentlich das Bild der drei Erzengel (in der Brera) in der Zeich- 14.
nung der Gestalten und dem zarten Ausdruck der Gesichter sehr bemerkenswerth ist. Seiner Kopieen von Leonardo's Abendmahl ist bereits gedacht worden.

---

§. 65, 11. Ueber das Jahr s. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 309

Andrea Salaino (Salai). Aehnlich wie der vorige, doch etwas freier, kräftiger und wärmer im Kolorit. Eins
16. seiner Hauptbilder, in der Brera, ist eine Maria mit dem Kinde, dem Petrus die Schlüssel reicht; dahinter steht Paulus; in der Composition minder bedeutend, zeichnet sich das Bild durch leichtere Bewegung, nach Art des Leonardo, aus. Vor-
16. nehmlich beachtenswerth ist von ihm eine Ausführung jenes Cartons der heiligen Anna von Leonardo, ebenfalls in der Brera befindlich.

Giovan Antonio Beltraffio. Eine vorherrschende Milde charakterisirt diesen Künstler, dessen Zeichnung jedoch zumeist noch etwas Befangenes, etwas Trockenes hat, was auf ein gewisses Verhältniss zu der älteren mailändischen
17. Schule hinzudeuten scheint. Sein Hauptwerk ist ein Altargemälde, welches er für die Kirche S. M. della Misericordia zu Bologna malte: Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian, nebst knieenden Donatoren. Letztere sind vorzüglich schön, der Sebastian höchst schlicht und edel,
18. die Madonna dagegen etwas bedrückt. Im Berliner Museum befindet sich von ihm eine heil. Barbara, eine Gestalt voll eigenthümlich grossartiger statuarischer Würde.

Francesco Melzi, ein edler Mailänder (wie auch der vorige) und dem Leonardo befreundet. Seine Gemälde, deren man jedoch nur wenige kennt, sollen der Weise des Leonardo sehr verwandt sein und auch sie häufig für die des Meisters gel-
19. ten. Im Schlosse von Vaprio (Besitzung der Melzi), befindet sich das kolossale Freskobild einer Madonna mit dem Kinde, ein eigenthümlich grandioses Werk, welches wahrscheinlich
20. von seiner Hand herrührt. Im Berliner Museum trägt das höchst reizvolle Bild einer Pomona mit dem Vertumnus, welches früher für Leonardo galt, gegenwärtig den Namen des Francesco.

---

§. 65, 17. Das Bild befand sich zur Zeit der französischen Herrschaft in der Central-Gallerie zu Mailand; es ist mir nicht bekannt, ob es daselbst geblieben oder wo es sonst befindlich sei.

Cesare da Sesto. Ein bedeutender Künstler, der in
späterer Zeit in Raphaels Schule zu Rom arbeitete und mit
diesem Meister in ein freundschaftliches Verhältniss trat. In
früheren Werken erscheint er anziehend und dem Leonardo
verwandt, in späteren zeigt er einzelne Eigenthümlichkeiten
der römischen Schule, welche sich indess mit denen der mai-
ländischen nicht eigentlich organisch verbinden. Zu jenen ge-
hört ein jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana zu Mai- 21.
land, von höchst zartem und naivem Ausdrucke, schön und
einfach gemalt. Ebenso eine schöne Taufe Christi im Hause 22.
des Duca Scotti zu Mailand, ein treffliches Bild mit einer rei-
chen, sehr ausführlichen Landschaft. (Letztere ist von der
Hand des Landschaftmalers Bernazzano, welcher in ähnli-
cher Weise öfters gemeinschaftlich mit Cesare malte). Die
Gallerie Manfrini zu Venedig besitzt von ihm zwei Madonnen, 23.
welche den beiden verschiedenen Richtungen angehören und
in dieser Rücksicht interessante Vergleichungspunkte darbieten.
Eins der grössten Bilder aus Cesare's späterer Zeit ist eine 24.
figurenreiche Anbetung der Könige im borbonischen Museum
von Neapel. Hier ist die Madonna mit dem Kinde noch ganz
in der Weise des Leonardo, Andres ganz in der des Raphael
gehalten: die Composition aber ist überladen und zeigt bereits
jene manieristische Ausartung, die bald bei Raphaels Schülern
einriss.

Gaudenzio Vinci aus Novara. Altargemälde zu Aro- 25.
na, bei Mailand, welches sich durch den Adel der Gestalten
und sinnvollen Ausdruck vortheilhaft auszeichnet. Es neigt

---

§. 65, 25. Schorn, im Tub. Kunstblatt, 1823, S. 2. — Mir ist lei-
der kein Bild des Gaudenzio aus eigner Anschauung bekannt; doch
möchte es hier wohl am Ort sein, auf ein vorzügliches Gemälde auf-
merksam zu machen, welches diesem Meister vielleicht angehören
könnte. Es befindet sich im Palast Mantrini zu Venedig, dort als
Perugino (früher, wie es scheint, als Bernardino Luini) benannt und
mit der Jahrzahl 1500 bezeichnet. Es stellt die Fusswaschung
Christi dar und hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel
stehen einfach nebeneinander; vorn zur Linken, sitzt Petrus über
dem Waschbecken, zur Rechten kniet Christus, hinter ihm Johannes

sich übrigens bedeutend zu der Weise des Perugino und Francia.

§. 66. Ein andrer Mailänder jener Zeit ist Gaudenzio Ferrari. Dieser Künstler gehört nicht unter Leonardo's eigentliche Schüler; er scheint aus jener älteren Mailänder Schule, von der ich bereits (§. 48) gesprochen habe, und die sich bis zum Anfange des Jahrhunderts erhielt, hervorgegangen zu sein; doch ist eine Einwirkung des Leonardo auch auf ihn nicht zu verkennen. Später arbeitete er, wie Cesare da Sesto, in Raphaels Schule zu Rom, und nahm Manches auch aus dieser Schule an. Bei der Vereinigung so verschiedenartiger Richtungen ist ihm zugleich ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn bestimmt von seinen Zeitgenossen unterscheidet und, wenn er gleich nicht immer von Manier frei erscheint, doch wiederum zu eigenthümlichen Schönheiten Veranlassung gegeben hat. In der Gallerie der Brera befinden sich von ihm zahlreiche Freskobilder, welche grösstentheils aus S. Maria della Pace stammen. Sehr interessant ist unter diesen die Geschichte der Aeltern der Maria auf drei zusammengehörigen Bildern. Die Seitenbilder enthalten das Leiden der beiden Gatten nach ihrer Trennung, — vorzüglich schön das linke, auf welchem Anna sitzt und die Vorwürfe ihrer Magd anhören muss; beides sind treffliche und sehr edelgezeichnete Gestalten. Das Mittelbild stellt den Trost dar, der ihnen gewährt wird. Hier sieht man im Hintergrunde eine reiche Stadt, (Jerusalem); ein Wassergraben, der bis zum Vorgrunde heranläuft, trennt das Bild in zwei gesonderte Handlungen: auf der einen Seite steht Anna, auf der andern Joachim bei den Hirten, beide emporschauend zu den Engeln, die ihnen das Heil verkünden. Im Hintergrunde, vor dem Thore der Stadt, be-

---

mit dem Handtuch. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginesk, zum Theil mit Motiven der älteren venetianischen Schule; in den Köpfen wechselp die Motive der umbrischen, der venetianischen Schule und der des Leonardo (oder vielmehr des B. Luini); ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthvollen Weise des Luini gemalt.

egnen sich beide Gatten und umarmen einander. Das gross-
artig Freie der Conception, verbunden mit dem Adel der
Darstellung giebt diesem Werk bedeutende Vorzüge und ei-
nen sehr eigenthümlichen Reiz.

Nachfolger des Giudenzio Ferrari:

Bernardino Lanini. Nicht gerade bedeutend und nicht
frei von manieristischen Ausartungen, doch noch mit einzelnen
erfreulichen Reminiscenzen an die Schule des Leonardo. In
solcher Art von ihm ein Abendmahl in S. Nazaro grande zu
Mailand. Ein Altarbild von schlichtem und mildem Charak-
ter im Berliner Museum.

Gio. Battista Cerva. Unbedeutend.

Dessen Schüler: Gio. Paolo Lomazzo. Von seinen
Malereien gilt ungefähr dasselbe, wie von denen des Lanini.
Bedeutendere Verdienste hat er als Kunstschriftsteller. (Trat-
tato della Pittura, 1584. Idea del tempio della Pittura, 1590.)

Schüler des Lomazzo: Ambrogio Figino. Schwach
manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Zweiter Abschnitt.

Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

§. 67. Zwei und zwanzig Jahre später als Leonardo da
Vinci, im J. 1474, ward Michelangelo Buonarotti ge-

---

§ 67, 1. Giorgio Vasari *Vita del gran Michelagnolo Buonarroti, Firenze* 1568. (Besondrer Abdruck der Lebensbeschreibung Michelangelo's in Vasari's grossem Werke.) — Spätere Ausgabe: *Roma* 1760 (*aggiuntevi copiose note*). — Ascanio Condivi:

boren, ein Mann, der gleich jenem den Beginn der Blüthe der neueren Kunst einleitete, der ebenfalls als eins der ersten Lichter derselben glänzte und der den schnellen Verfall der Kunst mit erleben musste; er starb hochbejahrt im J. 1563. Auch er war, wie Leonardo, ein höchst vielseitiger Mensch; er war Architekt, Bildhauer und Maler, und zwar in allen drei Künsten gleich bedeutend; er war ein vorzüglicher Dichter und Musiker; er war in den gelehrten Wissenschaften erfahren und der gründlichste Anatom. 12 Jahre hat er allein über dem Studium der Anatomie zugebracht und darin das möglichst Vollkommene geleistet. Es war ein stolzer strenger Geist, der in dem Michelangelo lebte und seinen Handlungen wie seinen Kunstwerken ein eigenthümliches Gepräge gab; ein Gemüth, welches die Einsamkeit der eignen Seele am Höchsten schätzte und tiefsinnige Gedanken in freier körperlicher Form, nicht mehr in symbolischer Umhüllung, auszusprechen wusste. Ich möchte sagen: es ist etwas architektonisch Geheimnissvolles in Michelangelo's Gestalten: sie sind der Ausdruck urgewaltiger Kräfte, die ihnen in der Bewegung wie in der Ruhe den Stempel höchster Macht und erhabenster Leidenschaft aufgeprägt haben.

2. Michelangelo empfing seine erste Kunstbildung in der Schule des Domenico Ghirlandajo, ward aber bald, durch innere Neigung und äussere Veranlassung, mehr zum Studium und zur Ausübung der Bildhauerei hinübergezogen. Das erste bedeutende Werk, welches er im Fache der Malerei hervor-

---

Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma 1553. — *Seconda edizione accresciuta: Firenze* 1746; — Neue Ausgabe: *Pisa*, 1823. — Quatremère de Quincy: *Histoire de Michel-Ange Buonarotti Paris*, 1835. — Vergleiche: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Abth. 2, S. 254. ff. — U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Michelange Buonarotti.*

Verzeichniss der nach Michelangelo gefertigten Kupferstiche: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig, 1768, Band I, S. 355 ff.

gebracht hat, fällt bereits in den Beginn seines männlichen Alters: es ist jener Carton, den er im Wettstreit mit dem älteren Leonardo da Vinci verfertigte. Ueber die Veranlassung beziehe ich mich auf das, was ich hierüber bereits bei Leonardo bemerkt habe. Auch Michelangelo's Carton ist verloren (einer seiner Nebenbuhler, Baccio Bandinelli, soll ihn zerrissen haben): doch sind wir sowohl durch einige alte Kupferstiche, als auch durch andre Nachbildungen von dem grössten Theile der Composition unterrichtet *). Michelangelo wählte, wie ich erwähnt habe, den Anfang jener Schlacht, und zwar, wie sich wenigstens aus dem Vorhandenen ergiebt, den Moment, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniss des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andre pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andre eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus: Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen **), nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte. Dass dieses, sowie auch der Carton Leonardo's, als höchstes Förderniss in die Kunstbildung der jüngeren Zeitgenossen eingriff, habe ich ebenfalls schon erwähnt.

Die nächstfolgenden Jahre wurde Michelangelo wiederum

*) Einzelne Figuren und Gruppen des Cartons, zum Theil unter dem Namen der „Kletterer" (*les Grimpeurs*) bekannt, in verschiedenen Kupferstichen von Marc Antonio und von Agostino da Venedig. — Eine alte Kopie des Haupttheiles der Composition, grau in grau, in Oel gemalt, befindet sich zu Holkham, dem Landsitz des Grafen Leicester in England. S. Passavant, Kunstreise etc. S. 194. Vergl. von Schiavonetti. Reveil, 511.

**) S. vornehmlich: *Vita di Benvenuto Cellini, l. I, c. 2.*

durch grosse plastische Arbeiten beschäftigt, indem ihn d
Pabst Julius II. nach Rom berief und ihm die Anfertigung
nes höchst prachtvollen Grabmonumentes auftrug, welches na
mals jedoch nur in einem geringen Theile zur Vollendung
kommen ist. Der Pabst selbst war die Hauptursache der U
terbrechung dieser Arbeit, indem er, abgesehn von manch
Misshelligkeiten, die zwischen ihm und dem Künstler versch
dentlich ausbrachen, den Plan gefasst hatte, von ihm
4. Decke der grossen sixtinischen Kapelle, die n
immer ohne malerischen Schmuck dastand, mit Freskogem
den verzieren zu lassen. Michelangelo suchte diesen Auftr
der jenes bereits begonnene Werk unterbrach und dessen A
führung er sich vielleicht nicht gewachsen glaubte, anfa
von sich abzulehnen; da jedoch der Pabst ernstlichst dar
bestand, so begann er im J. 1508 die neue Arbeit und v
endete das ungeheure Werk ganz allein, ohne irgend e
fremde Beihülfe, in dem Zeitraume von etwa 3 Jahren
Zwar hatte er sich zum Beginn der Arbeit ehemalige M
schüler und Freunde aus Florenz kommen lassen, damit di
nach seinen Cartons die Gemälde ausführten, vielleicht jed
auch, um ihnen die Technik des Freskomalens, darin er n
der erfahren war, gründlich abzusehen. Als ihre Arbeit
nig genügend ausfiel, sandte er sie wieder heim, liess das
gonnene hinunterschlagen und machte sich allein ans We
— Die Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle
halten das Schönste von Allem, was Michelangelo in sein
langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein gr
ser Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinh
hier tritt nichts von jenen Willkührlichkeiten dem Beschau
störend entgegen, zu denen ihn sein grosses Talent in and
Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch

*) Nach übereinstimmenden Zeugnissen war Michelangelo
22 Monate mit der Ausführung der Gemälde beschäftigt. Doch k
in diesem kurzen Zeitraum unmöglich die Ausführung der Car
mit eingeschlossen sein; daher die obige Annahme.

Spiegelgewölbe gebildet. Der mittlere flache Theil desselben enthält in einer Reihenfolge grösserer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Geschichten der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen*), als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt: in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äussere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit giebt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaassen hangenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine grosse Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe, an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschliessen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich gross im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so grossartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den für die Räumlichkeit günstigsten Maassen und Verhältnissen zu

*) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite, ihr Amt war es, den Heiden die Zukunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

halten. Manche Künstler der späteren Zeit (wie namentlich Annibale Caracci in der Gallerie des Palastes Farnese, §. 106, 1.) haben Aehnliches versucht, aber keiner hat es vermocht, den Gedanken des Ganzen in derselben inneren Nothwendigkeit zu erfassen und durchzuführen.

5. Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes; in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der mannigfach von seinen Nachfolgern (schon von Raphael) nachgebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt. Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniss in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts hinüber zu dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthümlich grossartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel

mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas eigenthümlich Poetisches und Bedeutsames: es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Rachengels mit dem Damon der Finsterniss, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. — Auch die vier kleineren Zwischenbilder der Decke: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniss theilend, — die Erschaffung der Eva — das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit, haben eigenthümliche und grossartige Schönheiten.

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des 6.
gewölbten Randes, sind der Dimension nach die grössten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst ins Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der grössten Würde und Majestät: in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, dass sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und dass sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen zugleich die grösste Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt: Zacharias als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes; — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius

neben ihm umwendend,' der in freudiger Offenbarung
oben weist; u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persi
ein mächtiges hohes Weib, wiederum hoch bejahrt; —
Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen
tin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Ka
dra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie k
genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu
nen; u. s. w.

7. Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen
mannichfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne
deutung auf besondre Handlungen und Verhältnisse (davo
kanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt w
nur eben das Beisammensein in der Familie und ein s
Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch ha
Künstler diese Zustände zu den mannichfaltigsten Motive
benutzen und solcher Gestalt eine grosse Reihe verschie
Gruppen darzustellen gewusst, welche sämmtlich durch
eigenthümliche Abgeschlossenheit und durch eine gros
schöne Auffassung der Verhältnisse des Familienlebens a
hen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wied
zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen name
giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wen
auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes traget
doch nur selten in seinen Werken gefunden werden un
in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungsp
mit Raphaels heiligen Familien darbieten.

8. Noch sind unter den Deckengemälden der sixtini
Kapelle vier besondere, historische Darstellungen zu e
nen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken bef
und Momente der Rettung des Volkes Israel darst
Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; —
ath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schl
— die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälde
fenbart sich der grosse Geist des Künstlers. Die Figu
an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist se

ter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt —

Nach diesen Werken beschäftigten den Künstler zumeist 9.
wiederum plastische und architektonische Arbeiten, unter denen vornehmlich der Bau der neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz und die darin befindlichen Grabmäler der Mediceer die bedeutendsten sind. Erst in seinem sechzigsten Jahre wurde Michelangelo zu seinem zweiten grossen Werke im Fache der Malerei berufen, zur Darstellung des jüngsten 10.
Gerichtes an der Hinterwand der sixtinischen Kapelle (60 Fuss hoch). Er begann dies Werk im Auftrage des Pabstes Clemens VII. und vollendete es innerhalb sieben Jahren, unter dem Pontificate Pauls III., im J. 1541. Dies ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den ausserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, auf der andern andre Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschliessen. Oberhalb, unter den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engel-Gruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andre Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel empordringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes" (*Dies irae*), den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
*Cuncta stricte discussurus**).

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der V
dammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetter
seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria
seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Beg
digten umwendet**). Die Märtyrer, zur Linken, erheben
Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen
welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, wel
dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, v
strecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die T
ten: langsam und wie von der Schwere der irdischen Na
gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen emp
und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein
heimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier ni
zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugn
und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der o
ren Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wi
andren Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie
Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höhe
Heiligung und der Entäusserung menschlicher Schwächen t
gen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck mensc
cher Leidenschaft, menschlichen Strebens; wir sehen kei
Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonisc
Einklang klarer und grosser Linien, welcher vornehmlich du
eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sond

---

*) Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.
(Uebs. von Simrock.)

**) Das Motiv beider Figuren ist, wie bereits früher bem
dem alten Freskobilde Orcagna's im Campo Santo zu Pisa nach
bildet. (§. 25, s.)

ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andre Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, dass es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkührliches bei der grossartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber dies einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der grösseren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermässige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige ausserordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg, in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein grossartiges, ergreifendes Pathos, — so dass die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstösst, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; dass überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Reihe stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoss ge-

geben. Pabst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, dass Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blössen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

11. Eine sehr vorzügliche Copie des Werkes im kleinen Maassstabe ($7\frac{1}{2}$ Fuss hoch), die von Marcello Venusti unter den Augen des Meisters angefertigt wurde, befindet sich im borbonischen Museum zu Neapel. —

12. Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Freskogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt hat. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so dass selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem grossen Fenster der Kapelle befindlich und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die grossartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der ins Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Genossenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. —

Was man in den Gallerieen unter dem Namen des M

chelangelo sieht, ist fast niemals ächt; er hat nur höchst sel-
ten die Hand an Staffeleibilder gelegt. Die Tribune der Uffi-
zien zu Florenz bewahrt ein mit Temperafarben gemaltes 11.
Rundbild der heiligen Familie, welches vielleicht das ein-
zige, durch historische Zeugnisse bestätigte Staffeleibild Michel-
angelo's ist. Es gehört in seine frühere Zeit, ist aber eins von
seinen wenigst anziehenden Erzeugnissen, affektirt in der
Composition, hässlich und manierirt in der Ausführung. —
In der Gallerie Pitti zu Florenz sieht man, unter seinem Na- 14.
men, ein Bild der drei Parzen, strenge, scharfe, bedeutsame
Gestalten, welches indess schwerlich ächt sein dürfte. — Eine
Darstellung der Leda, welche Michelangelo ebenfalls in Tem- 15.
pera gemalt hat, scheint verloren zu sein; im königl. Schloss
zu Berlin findet sich eine alte Kopie dieser grossartigen Com-
position, die mannigfach als das Original angeführt wird.

Michelangelo bezeugte überhaupt wenig Neigung zur An-
fertigung von Staffeleibildern; doch liess er Manches von sei-
nen Schülern und andren Künstlern nach seinen Zeichnungen
und Cartons ausführen. Es haben sich solcher Gestalt meh-
rere seiner Compositionen in mannigfachen Nachbildungen ver-
breitet, in denen immer der grossartige majestätische Geist
des Meisters den Grundton angiebt, deren besonderer Werth
indess freilich von den grösseren oder geringeren Fähigkeiten
der einzelnen, dabei benutzten Maler abhangt. Eine der ver-
breitetsten und schönsten Compositionen dieser Art ist eine
heilige Familie, wo das Kind mit herabhangendem Arme 16.
auf dem Schooße der Jungfrau schläft und auf der einen Seite
der kleine Johannes, der ein Pantherfell trägt, auf der andern
der heil. Joseph schweigend zuschauen. Die verschiedenen
Exemplare dieses Bildes unterscheiden sich durch kleine Ab-
anderungen; eins der vorzüglichsten befand sich vor einigen
Jahren bei den Kunsthändlern Gebr. Woodburn zu London.
— Nicht minder grossartig ist die Darstellung einer Pietà, 17.

---

§ 67, 11. Vasari, im Leben Michelangelo's.

der Leichnam Christi im Schooose der Maria und seine Arme von zwei Engelknaben gehalten, davon ein kleines Exemplar
18. in der Münchner Gallerie. — Mehrfach ist ferner eine Darstellung Christi am Oelberge vorhanden (zu Berlin, Wien, München etc.); deren Originalzeichnung sich in der Gallerie der Uffizien zu Florenz befindet. Es ist eine Doppelhandlung: Christus, auf der einen Seite betend, auf der andern die schlafenden Jünger aufweckend. — Höchst grossartig und voll feierlicher Würde ist eine Verkündigung Mariä in der Gal-
19. lerie des Herzogs von Wellington zu London; die Originalzeichnung ebenfalls in den Uffizien zu Florenz. — Besonders
20. häufig kommen Bilder des gekreuzigten Heilandes vor, wie u. a. ein treffliches, von Fra Sebastiano del Piombo gemaltes Exemplar sich in der Gallerie des Berliner Museums befindet. U. s. w.

Derselbe grossartige Sinn, der aus Michelangelo's religiösen Bildern spricht, waltet auch in seinen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen, deren Inhalt die Freude der Sinnenwelt ist. Schon die obenerwähnte Leda giebt ein sehr bedeutsames Beispiel der hohen Würde und Reinheit, mit welcher er die Gegenstände dieser Art auffasste. Hieher gehört
21. auch das Bild der Venus, welche von Amor geküsst wird, ein Bild von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand des Pontormo befindet sich im königl. Palaste von
22. Kensington bei London: der Originalcarton und eine minder bedeutende Wiederholung von einem der Schüler Michelangelo's im Museum von Neapel. — Auch ist zu dieser Klasse von Darstellungen ein in mehreren Exemplaren vorhandenes
23. Gemälde des Ganymed zu rechnen, der von dem Adler in göttlichem Sturme durch die Luft getragen wird; ein vorzüglich schönes Exemplar befindet sich in der Gallerie des königl. Schlosses zu Berlin, ein andres in dem ebengenannten Palaste zu Kensington.

24. Das Werk, welches die letzten Jahrzehnte des grossen Künstlers beschäftigte, ist der Bau der Peterskirche zu Rom,

den er ohne irgend einen Lohn, einzig zur Ehre Gottes, nach eignem Plane und mit eiserner Kraft seiner Vollendung nahe gebracht hat, während die früheren Anfänge dieses Baues immer wieder ins Stocken gerathen waren. Michelangelo erscheint in diesem Werke zwar nicht frei von mancherlei Willkührlichkeiten, die Anlage des Ganzen aber so eigenthümlich grandios, dass dieses Gebäude, wenn nicht spätere Anfügungen den Totaleindruck beeinträchtigt hätten, zu den erhabensten Werken der neueren Baukunst gehören würde.

§. 68. Unter den Schülern des Michelangelo erwähne ich zuerst des Marcello Venusti, der vornehmlich Vieles nach den Zeichnungen des Meisters gearbeitet hat und durch eine zarte, saubere Ausführung ausgezeichnet ist (s. oben §. 67, 11.). — Zu ähnlichen Zwecken bediente sich Michelangelo auch gern des schon genannten Venetianers Fra Sebastiano del Piombo, indem er auf solche Weise die eigne gediegene Zeichnung und das schöne Colorit der venetianischen Schule vereinigt zu sehen, und der Schule Raphaels, mit der er mannigfach in Opposition stand, ein Gegengewicht hinzustellen hoffte. Ueber eins der bedeutendsten Werke, welche solcher Gestalt entstanden sind, siehe unten §. 96, 10. 1. 2.

Der bedeutendste und selbständigste Schüler Michelangelo's ist Daniele Ricciarelli, gew. Daniele da Volterra genannt, ein Künstler, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters mit Glück in sich aufzunehmen wusste, wenngleich er freilich dessen Erhabenheit auf keine Weise erreichte. Daniele's vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzabnahme in der Kirche Sta. Trinità de' Monti zu Rom, ein grossartig leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk. — Ein sehr berühmtes Gemälde von ihm, den bethlehemitischen Kindermord darstellend, befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, ein Bild von mehr als siebenzig Figuren; es ist aber kalt und von berechneter Composition. — Auch soll 3. 4. 5.

---

§ 68, 3. Umrisse bei Landon: *Vies et œuvres etc.*; 4. *Daniele Ricciarelli.*

Daniele Theil haben an jenen Bemalungen der Aussenwände römischer Paläste, dergleichen zu seiner Zeit sehr beliebt war; so schreibt man ihm die grau in grau gemalten Darstellungen aus der Geschichte der Judith zu, welche noch gegenwärtig die hintere Façade des Palastes Massimi schmücken; diese Arbeiten sind tüchtig, doch, wie es scheint, ohne rechte innere Energie.

Dritter Abschnitt.

Andre Meister von Florenz.

§. 69. Neben Leonardo und Michelangelo bildeten sich sodann in Florenz noch verschiedene andere Künstler, welche zwar nicht zu solcher Tiefe und Erhabenheit, wie jene beiden, gediehen sind, welche aber in eigenthümlicher Vollendung ihren Platz zu deren Seiten behaupten.

Der erste von diesen ist **Baccio della Porta**, welcher nachmals, als er in das Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz trat, den Namen **Fra Bartolommeo** annahm (geb. 1469, gest. 1517). Ursprünglich in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet, empfing er nachmals, wie es scheint, vornehmlich durch die Werke des Leonardo diejenige Richtung, die seiner Eigenthümlichkeit angemessen war. Fra Bartolommeo war ein Künstler voll stillen Ernstes, voll schlichter Würde und Anmuth. Der religiöse Ausdruck seiner heiligen Gestalten ist nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, gemüthlich befangen, sondern mehr aus einer bewussten Erhebung hervorgegangen. Eine edle Milde, wie sie das Eigenthum des Leonardo und seiner Schule ist, verbreitet sich über dieselben, und seine Madonnen verbinden mit dem Gepräge

der Heiligung zugleich den Ausdruck einer schönen Weiblichkeit. Aber der Kreis, in welchem Fra Bartolommeo sich mit Glück bewegt, ist nicht weit gezogen: es fehlt ihm insgemein an derjenigen innerlichen Kraft, welche zur Durchdringung und Vollendung grossartig erhabener Aufgaben nöthig ist: er erscheint in solchen auf der einen Seite nicht selten kalt und abgemessen, auf der andern unruhig und hastig. Was seine Technik anbetrifft, so ist sein Colorit, besonders im Nackten, ungemein weich, auch im Faltenwurfe ist er sehr ausgebildet. (Er zuerst führte den Gebrauch des hölzernen Gliedermodells ein, welches das Studium der Falten so sehr erleichtert). Seine Compositionen stellen häufig nur einfache Madonnen, von Heiligen umgeben, dar, wobei er jedoch durch prachtvolle Architekturen und kunstreiche Gruppenvertheilung zu imponiren weiss. Mit besonderer Vorliebe bringt er auf solchen Gemälden Engelknaben an, welche bald sitzend und musicirend, bald, wie sie im Fluge die Himmel-Königin umschweben, oder wie sie den Mantel oder den Thronhimmel derselben tragen, dargestellt sind. — Aus der früheren Zeit des Fra Bartolommeo befinden sich ein Paar kleine, miniaturartig gemalte Tafelchen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz; sie stellen die Geburt und die Beschneidung Christi dar und sind ungemein schön und würdig in der Composition, mit trefflicher Anordnung der Gewandung und äusserst sauber ausgeführt. Schon in diesen Werken kündigt sich das schöne Talent des Künstlers an, welches jedoch in eigentlicher Bedeutung erst in späterer Zeit hervortrat. Im J. 1500 war er nemlich, durch die Hinrichtung des Savonarola, seines innigst verehrten Freundes, in tiefster Seele getroffen, ins Kloster gegangen und hatte vier Jahre hindurch keinen Pinsel angerührt. Dann erwachte jedoch seine Liebe zum Leben und zur Kunst aufs Neue, und namentlich war es der junge Raphael, der, als er im Jahre 1504 nach Florenz kam, freundschaftlich fördernd auf ihn einwirkte. — Zu den vorzüglichsten Darstellungen, die von Fra Bartolommeo's Pinsel erhalten sind, gehören zuerst einige einfache Madonnen mit dem Kinde, dergleichen

in mehreren Gallerien vorkommen (einige der schönsten in
6. den Uffizien und in der Akademie zu Florenz), oder Altar-
blätter, wo der Madonna mehrere Heilige zugeordnet sind.
Ein solches Bild, welches die Schutzheiligen von Florenz ent-
halt, ist ebenfalls in den Uffizien vorhanden. Es ist eine ei-
genthümlich würdige und lebendige Composition (die Madonna
im Schooße der Anna, eine Stufe tiefer), leider jedoch nur
grau in grau gemalt, gewissermaassen nur der Carton, indem
der Künstler vor der Ausführung des Bildes starb. — Die
trefflichsten Altarbilder dieser Art sind in Lucca vorhanden;
6. namentlich zeichnet sich unter diesen die in S. Romano be-
findliche Madonna della Misericordia aus, welche in hold-
seliger Geberde unter einer Schaar Andächtiger sitzt, und
sie unter ihrem Mantel vor dem Zorn des Himmels schützt.
7. — Reich an Gemälden von Fra Bartolommeo ist sodann die
Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Das berühmteste der
hier befindlichen Bilder ist die Figur eines heil. Marcus,
welches Bild seiner Erhabenheit wegen hoch gerühmt wird,
worin ich jedoch, nach meinem Gefühle, jenen Ausdruck männ-
licher Kraft vermisse, von dem ich vorhin sprach. Aehnlich,
8. wenngleich nicht so bedeutend, sind zwei Prophetengestalten
in der Tribune der Uffizien. Ungleich schöner und von einer
9. eigenthümlich rhythmischen Feierlichkeit und Würde ist das
Bild eines heil. Vincentius, welches aus dem Kloster S. Marco
in die Gallerie der Akademie hinübergeführt ist. Indem ich
Andres, was in den Gallerieen von Florenz vorhanden ist,
übergehe, erwähne ich jedoch noch eines sehr interessanten,
10. leider auch sehr verlorbenen Freskogemäldes von der Hand
des Fra Bartolommeo, welches die Wand einer Kapelle, die
sich in einem kleinen Hofe von S. Maria Nuova befindet,
schmückt. Dasselbe stellt das jüngste Gericht dar und erin-
nert in den zu den Seiten Christi sitzenden Aposteln auffal-
lend an Raphaels Disputa und mit dieser an jenes jüngste Ge-
richt des Orcagna im Campo Santo zu Pisa. Ausgezeichnet
ist hier besonders die Gewandung der Apostel. — Ausserhalb
Toskana sind Werke des Fra Bartolommeo ziemlich selten

Zu den bedeutenderen gehört eine Darstellung im Tempel, 11.
die sich in der k. k. Sammlung zu Wien befindet; eine sau-
bere Skizze desselben Bildes ist in der Gallerie der Uffizien 12.
zu Florenz.

Mariotto Albertinelli war der Freund und Mitschü-
ler des Fra Bartolommeo und ein Nachahmer seines Styles.
Von ihm befindet sich ein höchst ausgezeichnetes Bild in der 13.
Gallerie der Uffizien, die Heimsuchung Mariä darstellend. Es
enthält nur die beiden Gestalten der Maria und Elisabeth,
aber es zeigt in diesen eine sehr schöne, einfache und
grossartige Anordnung, eine treffliche Zeichnung, ein sehr kräf-
tiges, warmes Colorit und den schönsten, innigsten Aus-
druck, der nur in etwas befangen ist. Die Akademie zu Flo- 14.
renz besitzt ebenfalls mehrere tüchtige, im Einzelnen anmuth-
volle Bilder von der Hand dieses Meisters. — Im Berliner 15.
Museum befindet sich eine Himmelfahrt der Maria, deren obere
Hälfte von Fra Bartolommeo, die untere von Mariotto Alber-
inelli gemalt ist.

Schüler des Fra Bartolommeo war u. a. Fra Paolo da
Pistoja. Die k. k. Gallerie zu Wien besitzt von ihm ein 16.
gutes Altarblatt im Style des Meisters. Er erbte dessen
Handzeichnungen und benutzte dieselben zu seinen Bildern.
Von diesem kamen die Zeichnungen an eine Dominikaner-
nonne, Plautilla Nelli, welche sich ebenfalls nach ihnen 17.
bildete. Sie erscheint als eine gemüthlich schwache Nachah-
merin des Fra Bartolommeo.

§. 70. In ähnlicher Richtung wie Fra Bartolommeo bil- 1.
dete sich ein jüngerer Florentiner: Andrea Vannucchi, ge-
wöhnlich Andrea del Sarto (von des Vaters Gewerbe) ge-
nannt. (Geb. 1488, gest. 1530.) Doch ist es weniger, wie bei
Fra Bartolommeo, der Ausdruck religiösen Ernstes, einer ge-
müthvollen Versenkung in heilige Gegenstände, was aus Andrea's
Bildern dem Beschauer entgegentritt; sie tragen im Gegentheil

---

§. 70, 1. Biadi *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici. Firenze*, 1830. — Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Leipzig, 1835.

grösstentheils das Gepräge einer einfachen liebenswürdigen Heiterkeit, eines kindlich schuldlosen Frohsinnes. Eine reiche Phantasie ist dem Andrea ebenfalls nicht eigen, wie sich dies namentlich aus seinen historischen Gemälden ergiebt; aber man sieht seine mannigfachen Madonnenbilder immer gern, so lange er eigenthümlich bleibt, oder so lange sein schönes Talent nicht in flache Manier ausartet. Ursprünglich war Andrea del Sarto Schüler des Pier di Cosimo und hat allerdings in manchen Einzelheiten Einiges von dem Meister beibehalten (was z. B. aus seinen kleineren Bildern mit landschaftlichen Gründen hervorgeht); doch entwickelte er sich bald in selbstständiger Weise, anfangs noch jugendlich schüchtern und strenge, später in einer eigenthümlich weichen und zarten Modellirung.

2. Zu den frühesten Werken des Andrea gehören einige der Fresken, welche er im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz ausgeführt hat. Die sämmtlichen an diesem Orte vorhandenen Malereien sind grau in grau gemalt und stellen, mit Ausnahme einiger allegorischer Figuren, die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die ersten Darstellungen, welche Andrea hier malte, sind: die Taufe Christi, die Predigt Johannis und die Taufe des Volkes durch Johannes; diese verbinden mit der trockenen und eckigen Manier der älteren Schule bereits eine erfreuliche und richtige Zeichnung, sowie eine würdige Charakteristik. Die andren Bilder, welche Andrea in diesem Hofe gemalt hat, gehören in die spätere entwickelte Zeit des Künstlers und sind von ungleichem Werthe; sehr vorzüglich jedoch ist die zuletzt gemalte Darstellung der Geburt Johannis, eine einfache, effektreiche Composition mit ungemein schönen Gestalten. Die Malereien haben zwar sehr gelitten, doch sind sie noch immer ziemlich deutlich zu erkennen. — Der Ruf, welchen die Ausführung jener erstgenannten Fresken hervorbrachte, war Veranlassung, dass dem
3. Andrea eine andre ähnliche Arbeit im Vorhofe der Kirche

---

§. 70, 2. *Pitture a fresco di Andrea del Sarto. Firenze* 182

88. Annunziata zu Florenz aufgetragen ward. Hier war bereits durch Alessio Baldovinetti eine Geburt Christ begonnen, durch Cosimo Rosselli ein andres Bild gemalt worden. Andrea begann zunächst mit der Geschichte des heil. Philippus Benizzi, welche er in fünf grossen und farbigen Bildern ausführte. Diese Darstellungen gehören zu dem Schönsten, was Andrea geleistet hat; sie sind ungemein einfach, im Einzelnen selbst noch streng gemalt, aber mit einer eigen schlichten Würde welche man sehr selten in seinen übrigen Werken wiederfindet; eigenthümlich sind diesen Bildern auch die schönen landschaftlichen Gründe. In Hinsicht auf Composition, auf lebendiges Interesse an der vorgehenden Handlung ist das vierte Bild besonders ausgezeichnet, welches den Tod des heil. Philippus und die Auferweckung eines Knaben darstellt; in Hinsicht auf Harmonie der Beleuchtung und des Colorits steht die fünfte am höchsten: die Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen. Etwas später malte Andrea in dem- 4.
selben Vorhofe noch die Geburt Maria, ebenfalls ein vorzügliches Werk, und eine figurenreiche Anbetung der Könige. Aus beträchtlich späterer Zeit (vom J. 1525) rührt ein andres 5.
Gemälde Andrea's her, welches in dem grossen Hofe desselben Klosters, in der Lunette über der Eingangsthür gemalt, und unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist: eine einfache heil. Familie, in welcher der heil. Joseph dargestellt ist, wie er sich sitzend an einen Sack lehnt; es ist eins der gerühmtesten Gemälde Andrea's, von edlen grossartigen Formen, voll schöner Ruhe und mit meisterhaft behandelten Gewändern.

Ehe ich zu Andrea's Staffeleibildern übergehe, will ich 6.
noch eines andern bedeutenden Freskobildes seiner Hand erwähnen, welches sich in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz befindet. Es rührt ebenfalls aus seiner späteren Zeit her (1526—27) und stellt das Abendmahl dar, — in der bekannten Anordnung (wie z. B. Leonardo's Abendmahl — nur freilich diesem in der geistreichen und tiefsinnigen Durchdringung des Gegenstandes nicht zu vergleichen), mit

einer eigenthümlichen Gruppeneintheilung und mit schöner Charakteristik der einzelnen Gestalten.

Sehr zahlreich sind Andrea's Staffeleibilder, welche sich meist in dem einfachen Kreise der Madonnen, der heiligen Familien und ähnlicher Altardarstellungen bewegen; in ihnen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit in freister Entfaltung. Sehr selten sind Bilder dieser Art aus seiner früheren Zeit; eins derselben jedoch, welches er für das Kloster S. Gallo malte und
7. welches gegenwärtig sich in der Gall. Pitti befindet (n. 124), zeigt einen schöneren und tieferen Ernst, als man sonst bei ihm gewohnt ist; es stellt eine Verkündigung dar und erinnert in Etwas an Francia. In andren Bildern, wie z. B. in einer
8. andren Verkündigung ebendaselbst (n. 27.), sieht man entschiedenen Einfluss Michelangel's, von dem man nicht sagen kann, dass er auf die Richtung Andrea's günstig gewirkt habe. Die schönste Entfaltung der dem Andrea eigenthümlichen Darstel-
9. lungsweise sieht man an der sogenannten Madonna di San Francesco, welche sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet: Maria mit dem Kinde, auf einem Altärchen stehend und von zwei Engelknaben gehalten, Franciscus und Johannes der Evangelist zu ihren Seiten; beide Heilige von schönem würdigem und mildem Ausdruck. Auch ausserdem findet man eine reiche Anzahl mehr oder minder trefflicher
10. Gemälde Andrea's in den florentinischen Gallerieen, vornehmlich in der des Palastes Pitti.

11. Im J. 1518 war Andrea von dem kunstliebenden Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden und hatte dort für den König und die Grossen des Hofes eine Anzahl Gemälde gefertigt, von denen noch gegenwärtig mehrere eine Zierde des Pariser Museums sind. Er war dort sehr wohl aufgenommen worden und auf eine Weise belohnt, wie er es in Florenz nimmer erwarten konnte. Gleichwohl liess er sich durch die Bitten seiner eigensinnigen und herrschsüchtigen Frau bestimmen, Paris bereits im folgenden Jahre unter einem ersonnenen Vorwande zu verlassen, ja sogar Gelder, welche der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken nach Italien mitge-

geben hatte, zu vertrauen. Nachmals gereuete ihn dieser leichtsinnige Schritt höchlichst, aber es gelang ihm nie, die Gunst des Königs wieder zu gewinnen. Gewiss ist diese Begebenheit, die ihm auch in der Heimath vielfachen Vorwurf zuzog, nicht ohne hemmenden Einfluss auf die freie Uebung seines Talents gewesen.

Auch ausserhalb Florenz und Paris sind Gemälde von Andrea nicht selten; so findet man deren z. B. mehrfach in römischen Gallerieen, namentlich in der des Palastes Borghese. 12.
Einige sehr ausgezeichnete in München, in Wien, Berlin, Dresden 13.
u. s. w. Doch ist keinesweges Alles, was seinen Namen trägt, ächt. In Dresden ist eins seiner letzten und berühmtesten 14.
Gemälde: das Opfer Abrahams vom J. 1529.

Der Weise des Andrea ziemlich nahe steht sein Freund und Arbeitsgenosse Marco Antonio Franciabigio, ohne dass er jedoch die freie Naivetät des ersteren erreichte. Neben den Arbeiten Andrea's im Vorhofe des Scalzo malte er 15.
zwei Gemälde: Johannes, der von seinen Eltern gesegnet wird, um in die Wüste zu gehen, und dann dessen erste Begegnung mit dem jugendlichen Christus; im Vorhofe von SS. 16.
Annunziata mälte er die Vermählung der Maria: — in all diesen Werken erscheint er als ein glücklicher Nacheiferer des Freundes. (Als jene Vermählung der Maria vor der Vollendung von den Mönchen des Klosters aufgedeckt ward, so erzürnte dies den Künstler so sehr, dass er einige Hammerschläge gegen den Kopf der Maria führte und von der Vernichtung des Ganzen nur mit Mühe zurückgehalten werden konnte. Die Spuren dieser Schläge sind noch gegenwärtig vorhanden, da weder Franciabigio noch irgend ein andrer Maler sich zur Restauration verstehen wollte). — In seinen Staffeleigemälden ist er selten bedeutend.

Schüler des Andrea war Jacopo Carucci, gewöhnlich Pontormo, nach seiner Vaterstadt, genannt, ein Künstler, der die Eifersucht des Meisters so rege machte, dass dieser ihn durch unartige Behandlung nöthigte, sein Atelier zu verlassen. In der Vorhalle von SS. Annunziata ist von ihm eine 17.

Heimsuchung Mariä, ein Gemälde von eigenthümlich grossartigen Formen. In den Uffizien ein ausgezeichnetes Portrait des Cosmo de' Medici, von lebendiger, warmer Farbe. Auch an andern Orten (z. B. im Berliner Museum) kommen vortreffliche Portraitbilder von seiner Hand vor.

Sodann sind besonders noch zwei Schüler Andrea's, Jacone und Domenico Puligo zu erwähnen, welche vielfach Theil an den Werken des Meisters hatten. Bilder des letzteren, namentlich mehrfach vorkommende heilige Familien, sind fast ganz in der Weise des Andrea ausgeführt und gelten nicht selten als Arbeiten des Meisters.

§. 71. Gleichzeitig mit Andrea und den genannten Künstlern war in der Vorhalle von SS. Annunziata auch der Florentiner Rosso beschäftigt, welcher dort die Himmelfahrt der Maria malte, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, aber minder edel und klar als die andern Fresken jenes Ortes und schon nicht frei von Hinneigung zu Manier. Ueberhaupt ist diesem Künstler ein gewisser phantastischer Zug eigen, der ihn von den übrigen Florentinern der Zeit unterscheidet. In den Gallerieen von Florenz, so wie an andern Orten Italiens, finden sich manche Bilder seiner Hand, doch ist er dort im Ganzen selten. Seine thätigste Zeit verlebte Rosso in Frankreich, im Dienste Franz I., für den er die künstlerischen Ausschmückungen des Palastes von Fontainebleau leitete. Er starb dort im J. 1541.

Mit einem höchst ausgezeichneten Talente war Ridolfo Ghirlandajo begabt, der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der aus der Schule des Vaters und Oheims (Davide Ghirlandajo) in die des Fra Bartolommeo übergegangen war und sich dort zu schöner Selbständigkeit gebildet hatte. Als Raphael im J. 1504 nach Florenz kam, trat Ridolfo mit diesem in ein sehr nahes Freundschaftsverhältniss, und Raphael wünschte später dringendst, dass er an seinen grossen Arbeiten im Vatikan zu Rom Theil nehmen möchte; doch hat Ridolfo dieser Aufforderung nicht Folge geleistet. Zwei seiner Gemälde, die in der Gallerie der Uffizien zu Florenz aufbewahrt werden,

lassen es erkennen, wie nah er in jener Zeit an Raphaels aufstrebendes Talent heranreichte: sie stellen den heil. Zenobius dar, wie er einen todten Knaben auferweckt, und wie sein Leichnam in die Kathedrale von Florenz hinübergeführt wird; sie sind ungemein schön gemalt und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes werth. Leider hat dieser Künstler nachmals die so rühmlich eingeschlagene Bahn verlassen und ist aus einem Künstler ein Handwerker geworden.

Ich beschliesse die Reihe der florentinischen Künstler dieser Zeit mit dem Raffaellino del Garbo, einem Schüler des Filippino Lippi. Dieser Künstler (1476—1524) zeigt in seinen früheren, mehr alterthümlichen Werken eine eigenthümliche Lieblichkeit; es ist etwas zart Gemüthvolles darin, was ungefähr der Richtung des Lorenzo di Credi entspricht, aber in noch zierlicherer Weise durchgebildet ist. Das Museum von Berlin besitzt fünf Gemälde des Raffaellino, unter denen zwei grössere Altartafeln (I, 179, 199), vor allen jedoch eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln (I, 194), in der angegebenen Beziehung ausgezeichnet sind. — Später folgte der Künstler jener Richtung der neueren Kunst, welche von Michelangelo und Raphael ausgegangen war, doch wusste er dieselbe nicht mit Glück zu behandeln. Ein Beispiel von seinen Arbeiten aus späterer Zeit sind die Deckengemälde der Kapelle des heil. Thomas von Aquino in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Wände durch seinen Meister Filippino Lippi gemalt waren.

Vierter Abschnitt.

Raphael.

§. 72. Ich gehe nunmehr auf einen Künstler über, welcher wiederum zu den grössten der neueren Zeit gehört, auf Raphael Sanzio von Urbino; geboren nach der gewöhnlichen Angabe (bei Vasari), am Charfreitag **1483**, gestorben am Charfreitag **1520**. Letzteres war der 6te April, ersteres der 28ste März. Seiner Grabschrift zufolge starb er jedoch an seinem Geburtstage, und auch ein anderes Zeugniss nennt

---

§. 72. Sehr reiche Literatur. Die wichtigsten selbständigen Schriften sind, nächst der von Vasari gelieferten Biographie: — Angelo Comolli: *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustr. con note. Roma* 1790; — zweite Ausgabe: 1791; — übersetzt: Das Leben Raphaels von einem unbekannten Gleichzeitigen. München, 1817. — Carlo Fea: *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere ec. Roma* 1822. — L. Pungileone: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino. Urbino* 1829. — Quatremère de Quincy: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael. Paris* 1824; — zweite Ausgabe: 1833; — übersetzt und mit bedeutenden Anmerkungen etc. versehen: *Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere ec. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di* Francesco Longhena. *Milano* 1829 (bis jetzt das wichtigste Werk). — Rafael als Mensch und Künstler von G. K. Nagler. München 1836. (Eine Compilation).

Vergl. ferner: Italienische Forschungen von C. F. von Rumohr, dritter Band. — Beschreibung der Stadt Rom etc. — Passavant Kunstreise durch England und Belgien. U. a. m.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Raphael.* Sehr bedeutende Anzahl, leider nicht mit genügender Kritik ausgewählt. — Bonnemaison: *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael. Paris,* 1818. Zum Studium sehr brauchbar. U. a. m.

Verzeichnisse der Kupferstiche, die nach Raphaels Werken angefertigt sind: Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Band II (Leipzig 1769) S. 315 ff. — *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael. Par* Tauriscus Euboeus (der arkadische Name des Grafen Lepel) *Francfort sur le M.* 1819. — U. a. m.

ihn als am 6ten April (1483) geboren. — Ueber Raphaels
Persönlichkeit kann ich nichts Schöneres sagen, als die Worte,
mit denen Vasari seine Lebensbeschreibung schliesst: — „O
du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von
dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke be-
wundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch
die Malerei sterben, als er die Augen schloss, auch sie er-
blinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind,
kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise,
die er uns in Beispielen hinterlassen hat, nachzuahmen und
sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in
werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und das-
selbe stets durch die Rede zu erneuen. Denn in Wahrheit
besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die
Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie
sie kaum zu hoffen war, gebracht worden sind; es darf auch
niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und
ausser dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer
Freund erwiesen hat, unterliess er nicht, uns zu zeigen, wie
man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und
unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von
solchem Werthe, dass ich selbst darüber erstaune. Denn der
Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unserer Kunst
eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns
Malern so zuwider ist): dass unsere Künstler — ich sage
nicht bloss die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern
grosse sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare
hervorbringt — dass die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft
mit Raphael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und
mit einer solchen Uebereinstimmung, dass alles böswliche Ver-
langen bei seinem Anblicke entwich und dass ein jeder
schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche
Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden.
Und dies geschahe, weil sie gefesselt waren durch seine Höf-
lichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner
guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von

Liebe, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, dass wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigne Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukömmt. Aus diesem Grunde sahe man ihn nie zu Hofe gehen, ohne dass er, wenn er sein Haus verliess, nicht funfzig Maler, alles tüchtige und gute Künstler, um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und desshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob." —

2. Indem ich die einseitige Ueberschätzung Raphaels im Vergleich zu andern Künstlern, welche aus dieser Stelle hergeleitet werden könnte und welche gerade heutiges Tages beliebt ist, hier gänzlich dahingestellt sein lasse *), so finde ich doch in dieser Charakteristik das eigentliche Wesen, welches der Kunst Raphaels zu Grunde liegt, entschieden angedeutet. Wie ein Zauberer erscheint er in dieser Beschreibung; nur seiner Gegenwart bedarf es, um Freude und Glück zu verbreiten, um das Wunderbare möglich zu machen und die innigste Vereinigung widerstrebender Gemüther hervorzubringen. Das ist der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte, und durch alle Werke, die er geschaffen, hin-

*) Raphaels Grösse, im Verhältniss zu andern Künstlern, ist nicht sowohl qualitativer als quantitativer Art: kein Meister hat eine so bedeutende Anzahl höchst vorzüglicher Werke hinterlassen, als er, dem nur ein so kurzes Leben vergönnt war, — bei keinem werden weniger missfällige Einzelheiten bemerkt, als bei ihm. Persönlich steht er demnach allerdings als der edelste und gediegenste Charakter unter den Künstlern, die uns bekannt sind, da. Aber dies darf uns nicht hindern, die glücklichen Momente Anderer ebenfalls in ihrer hohen und vollkommen selbständigen Bedeutsamkeit anzuerkennen.

durchleuchtet. Von schöner harmonischer Entwickelung der Form geht er zunächst aus, aber nicht in ähnlicher Einseitigkeit, wie man dies z. B. bei Meistern des funfzehnten Jahrhunderts findet: bei Raphael ist die Schönheit der Form der Ausdruck des edelsten Geistes und der höchsten Reinheit der Seele. Leonardo da Vinci ging, wie es scheint, zunächst von charakteristischer Durchdringung des Gegenstandes aus, Michelangelo zunächst von einer eigenthümlichen, einer grossartig subjectiven Auffassung, bei beiden ist die Schönheit der Form erst als ein zweites Element zu betrachten; — bei Raphael umgekehrt. Mit grösster Entschiedenheit erkennt man diese seine Eigenthümlichkeit besonders in gewissen Werken, deren Gegenstand ihm durch fremde Bestimmung gegeben und der besonderen Richtung seines Geistes vielleicht minder angemessen war: hier ist das Einzelne nicht selten anziehender als das Ganze, und es gewinnen Nebenpersonen, welche in lebenswürdigster Naturwahrheit dargestellt sind, ein grösseres Interesse für den Beschauer als der Hauptgegenstand des Bildes.

Raphaels Thätigkeit ward, wie die der meisten grossen 1.
Künstler jener Zeit, nicht von einer einzigen Kunst ausgefüllt, namentlich nimmt er auch als Architekt eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte ein, sowie er ebenfalls für die Erforschung der Werke des römischen Alterthums sehr Bedeutendes begonnen hat. Indess werden seine anderweitigen Kunstübungen der Art durch sein vorherrschendes Talent für die Malerei verdunkelt, und besonders in dieser Kunst sehen wir den Gang seiner Entwickelung durch besondere Gunst des Schicksals in glücklichster Weise durchgeführt. Wir wollen diesen so eigenthümlichen Entwickelungsgang in seinen bedeutendsten Einzelheiten verfolgen.

§. 73. Raphael war der Sohn des Giovanni Sanzio oder di' Santi von Urbino, dessen ich unter den der umbrischen Richtung verwandten Künstlern bereits gedacht habe. Er erhielt die erste künstlerische Bildung durch seinen Vater, scheint diesen jedoch bereits früh verloren und sich darauf bei andren

Meistern jener Gegend gebildet zu haben, trat sodann in die Schule des Pietro Perugino zu Perugia und blieb mehrere Jahre in derselben (etwa bis zum zwanzigsten Jahre). Ueber die Arbeiten, die Raphael vor seinem Eintritt in die Schule des Perugino gemalt, weiss man nichts Gewisses. Zu Urbino
1. schreibt man ihm eine Madonna zu, die er auf die Hofwand des väterlichen Hauses gemalt haben soll und die gegenwärtig in einem Zimmer desselben aufbewahrt wird. Ebenso das
2. Rundbild einer heil. Familie, welches sich in der Sakristei der Kirche S. Andrea zu Urbino befindet.

Raphaels Wirksamkeit in der Schule des Perugino meint man zunächst in mehreren Bildern des Meisters zu erkennen, sofern sich dieser des talentvollen Schülers zur Beihülfe in der Ausführung seiner Arbeiten bedient habe: so in den Fres-
3. ken des Cambio zu Perugia, und in mehreren Staffeleibildern.
4. Zu letzteren rechnet man namentlich ein schönes Altargemälde, welches, früher in der Karthause zu Pavia befindlich, gegenwärtig im Hause des Duca Melzi zu Mailand aufbewahrt wird, und daran besonders der eine Seitenflügel, welcher den Engel mit dem jungen Tobias darstellt, von vorzüglicher Schönheit ist.

5. Der selbständigen Thätigkeit Raphaels während derjenigen Zeit, welche er in der Schule des Perugino zubrachte, schreibt man eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit grösserer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edlen Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglinges an sich trägt, muss es nothwendig wahr und rein erscheinen: wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thatkräftigkeit durchgebildet wird, so muss jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an den frühergenannten

leistern der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwen-
g in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Die-
r Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch un-
twickelt in den Jugendwerken Raphaels liegt, sich jedoch
erall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankün-
gt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für
here Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es,
r seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode
gehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht. — Un-
r diesen Werken mögen hier einige, deren Aechtheit mit
ndlicher Sicherheit begründet ist, angeführt werden. Zuerst
nige Madonnenbilder. Zwei derselben befinden sich im
useum zu Berlin. In dem einen ist die Madonna in einem s.
che lesend dargestellt, und das Kind, welches einen Stieg-
z in der Hand hält, auf ihrem Schosse. Die Haltung der
utter ist hier sehr schlicht und einfach; ihr Gesicht bildet
schönes, reines Oval und trägt den Ausdruck stillen Frie-
ns, jedoch nicht ohne eine gewisse innere Befangenheit.
s Kind ist nicht schön, die Formen sind noch ungeschickt,
e Haltung pretiös. — Bedeutender ist das andre Bild, wo
den Seiten der heil. Jungfrau die Köpfe der Heiligen Fran-
ens und Hieronymus sichtbar werden. Das Gesicht der
ria, die sich liebevoll zum Kinde wendet, ist hier in den-
lben Formen, ebenso zart und mild, zugleich aber mit dem
llen Ausdrucke des tiefsten und innigsten Gefühles und
ne alle Befangenheit. Auch das Kind ist schon besser ge-
chnet wie das vorige. Sehr trefflich, voll milder Frömmig-
t, sind die Köpfe der beiden Heiligen. Das Bild hat eine
ene sinnreiche Gesammtanordnung und ist ausserordentlich
ch und warm gemalt. — Diesem verwandt, nur wiederum s.
nnigfach vollendeter, ist ein kleines Rundbildchen der Ma-
na im Hause Connestabile zu Perugia. Maria, halbe F
r, steht in einer Landschaft und liest, wobei das Kind auf
en Armen ebenfalls mit in das Buch schaut. Hier zeigt der
pf der Maria die freieste zarteste Entfaltung und ebenso ist

bereits das Kind höchst liebenswürdig. Das Ganze ist ein Miniaturbild von unsäglich zarter, liebevoller Ausführung.

Sodann ist vornehmlich ein grösseres Altargemälde zu erwähnen, welches die **Anbetung der Könige** darstellt und aus dem Besitz der Familie Ancajani zu Spoleto in das Museum von Berlin übergegangen ist. Die reiche Composition dieses Bildes befolgt ziemlich die allgemeinen Motive der umbrischen Schule bei Darstellungen der Art, sowie sich dieselben auch in den Stellungen der Figuren, in der Behandlung der Gewänder zeigen; aber die Köpfe tragen bereits das Gepräge eines eigenthümlichen Adels, einer grossen Reinheit und Feinheit in der Entfaltung der Formen. In der Mitte des Bildes, auf einer Decke, liegt das Kind, sehr schön und bereits in lieblichster Kindlichkeit ausgebildet. Auf der einen Seite, wo der Stall ist, kniet die demuthvolle Mutter, und neben ihr, gleichsam ihre Diener, zwei liebliche Engel: dahinter steht S. Joseph. Auf der andern Seite nahen die Könige mit reichem Gefolge, von denen der vorderste, ehrwürdig und ernst, bereits niedergekniet ist; besonders anziehend ist hier der frische jugendliche Kopf des jüngsten Königes. Oben, über den genannten Gruppen stehen noch drei anmuthige singende Engel, von Wolken getragen. Ein reicher Arabeskenrand, in dessen oberen Ecken zwei Sibyllen, in den unteren zwei Heilige dargestellt sind, umschliesst das Ganze. Das Bild ist mit Leimfarben (al guazzo) auf Leinwand gemalt und hat leider durch Feuchtigkeit sehr gelitten, so dass nicht nur überhaupt die Farben sehr verblichen, sondern auch in einigen Theilen, wo sie weniger durch den Leim gebunden waren, ganz abgefallen sind. An diesen Stellen liegt gegenwärtig die geistreiche Unterzeichnung zum Vorschein*). — Ein diesem in der Composition sehr ähnliches Gemälde, wo auf der einen Seite des Bildes Maria, auf der andern Joseph

*) Dr. Waagen „Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani," in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst. 1834, No. 18 f.

knieen, im Mittelgrunde die Hirten und im Hintergrunde die Könige zur Verehrung herbeikommen, befindet sich in der Gallerie des Vatikans. Dies scheint jedoch ein aus der Werkstätte des Perugino hervorgegangenes Bild, indem man in einzelnen Partieen zwar ebenfalls Raphaels Hand, in andern jedoch die des Spagna und andrer, minder bedeutender Künstler erkennt.

Nach diesen Arbeiten scheint Raphael die Schule des Perugino verlassen zu haben und selbständig aufgetreten zu sein. Zunächst sind hier einige Gemälde anzuführen, die er in dem benachbarten Città di Castello gemalt hat. Sie tragen zwar ebenfalls noch den vollkommenen Stempel der umbrischen Schule, doch wird in ihnen bereits ein freieres Regen des eignen Geistes, ein Streben nach einer bestimmteren Individualisirung bemerkbar. Das vorzüglichste unter diesen, das schönste aus Raphaels erster Entwickelungsperiode, ist die **Vermählung der Maria** (lo Sposalizio), mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der Gallerie der Brera zu Mailand befindlich. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung: Maria und Joseph in der Mitte einander gegenüberstehend, der Hohepriester zwischen ihnen der beider Hände leitet, indem Joseph im Begriff ist, den Ring an die Hand der Braut zu stecken. Zur Seite der Maria die Schaar der Tempeljungfrauen; zur Seite des Joseph die Schaar der Freier, welche ihre dürren Stäbe zerbrechen. (Der Stab, den Joseph in der Hand trägt, ist zur Lilie erblüht, und hat ihn solchergestalt, der Legende zufolge, unter den Freiern auserwählt.) Im Hintergrunde das hohe, säulengeschmückte Gebäude des Tempels. Die Gestalten sind, bei dem mannigfach Steifen und Befangenen der alten Schule, doch edel und würdig, die Gesichter voll süsser Schönheit und jener zarten schwärmerischen Wehmuth, die der Darstellung dieses Gegenstandes einen eigenthümlichen Reiz verleiht, während sie bei andern, mehr bewegten Darstellungen störend wirkt. — Für Città di Castello (und zwar für die Kirche S. D. Domenico) malte Raphael u. a. auch das schöne Bild des ge-

kreuzigten Heilandes, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Kardinal Fesch zu Rom befindet.

Ein andres bedeutendes Bild dieser Zeit, welches wiederum das Fortschreiten des jungen Künstlers erkennen lässt,
13. ist die Krönung der Maria, für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt, gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans zu Rom. Oben, auf Wolken, Christus und Maria, von musicirenden Engeln umgeben; unten die Jünger, um das leere Grab stehend. In dem unteren Theile des Bildes zeigt sich das deutliche Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und enthusiastischen Ausdruck zu geben, als dies früher in der Schule gebräuchlich war, ein Bestreben, welches hier allerdings zwar einzelnes Schöne, jedoch auch — bei der noch nicht freien Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel — manches Verfehlte und Manierirte hervorgebracht hat. Auch der Christus ist, was den Ausdruck des Gesichtes anbetrifft, missrathen; dagegen die Maria in Kopf, Gestalt und
14. Geberde sehr schön und fromm. Die Predella war mit zierlich miniaturartigen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel geschmückt; diese Bilder befinden sich in derselben Gallerie.

15. In diese Zeit gehört auch Raphaels Theilnahme an den Arbeiten des Pinturicchio in der Libreria des sieneser Domes. (§. 58, 4.) Doch scheint sich dieselbe bloss auf einige Entwürfe beschränkt zu haben, wie man noch ein Paar schöne Zeichnungen von seiner Hand zu den ausgeführten Composi-
16. tionen besitzt, (die eine in der Gallerie der Uffizien zu Flo-
17. renz, die andre im Hause Baldeschi zu Perugia). Diese stehen den Wandgemälden der Libreria in Bezug auf die Feinheit des Gefühles, Anmuth und freie Naivetät beträchtlich voran, so dass Raphael an der Ausführung in Farben bestimmt keinen Theil gehabt haben kann.

§. 74. Im Herbste des Jahres 1504 ging Raphael nach
1. Florenz. Es war jene Zeit, in welcher die toskanische Kunst gerade in ihrer schönsten Entfaltung stand, und die bedeutend-

n Künstler dort mit einander um den Preis rangen. Neue rbilder traten dem strebenden Geiste des Jünglinges entge- n und bezeichneten ihm den Weg, auf dem er zur Meister- haft gelangen sollte. Hier tritt uns eine neue Epoche sei- r Entwickelung entgegen; hier beginnen die Jahre der Be- iung aus den einschränkenden Manieren, in welchen die hule des Perugino sich bewegte; die Jahre, in welchen der ngling zu selbstandiger Männlichkeit heranreifte und eine höne, freie Entfaltung der Formen sich zu eigen machte. nd Raphaels frühere Arbeiten der Ausdruck einer eignen ilden Seelenstimmung, so trägt der grössere Theil derer, elche nun zunächst folgen, mehr und mehr das Gepräge ei- r unbefangenen, heiteren Auffassung des Lebens. (Einwir- ng des Cartons von Leonardo und Michelangelo §. 63, 24; , 2. Ueber Raphaels Verhältniss zu Fra Bartolommeo §. , 2; zu Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 2.)

Doch kann Raphaels erster Besuch in Florenz nur von rzer Dauer gewesen sein. Bereits im folgenden Jahre fin- n wir ihn mit mehreren grossen Arbeiten in Perugia be- häftigt, die zugleich auch nur erst die allgemeine Einwir- ng der florentinischen Kunst — in Bezug auf Reinigung, lle und klarere Entfaltung der Form — mit Beibehaltung anigfacher Motive der perugínischen Schule erkennen ssen.

Zunächst dürfte hier das Gemälde anzuführen sein, wel- 2. es Raphael für das Nonnenkloster S. Antonio di Padua Perugia verfertigte und welches sich gegenwärtig, nach- m es einige Zeit im Besitz des Hauses Colonna zu Rom ge- esen war, im königl. Schloss zu Neapel befindet. Es stellt aria mit dem Kinde auf einem Throne von schwerer Archi- ktur und mit einem Baldachin geschmückt, vor. Auf den ufen des Thrones steht anbetend der kleine Johannes vor m segnenden Christuskinde (das auf Begehren der Kloster-

§. 74, 2. Hr. von Rumohr setzt das Bild einige Jahre früher. al Forschungen, III, S. 32.

schwestern mit einem Hemdchen angethan ist): Maria zieht ihn in sanfter Berührung näher. Zu den Seiten die Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Dorothea. In der Lünette über dem Bilde sieht man Gottvater, halbe Figur, und zwei anbetende Engel zu seinen Seiten. Die Gewandung hat hier bereits, besonders in den kräftigen Gestalten der Apostel, etwas mehr Freies und Breites, die Köpfe der Männer sind in schöner Würde gehalten, die Weiber überaus zart und innig (besonders die heil. Katharina von hoher Anmuth), die beiden Kinder voll lieblichster Naivetät. — Die kleinen Darstellungen
3. der Predella sind gegenwärtig zerstreut: Christus am Oelberg und die Kreuztragung befinden sich in England; der Leichnam
4. Christi, von den Seinigen betrauert, im Besitz des Grafen Rechberg zu München.

Zwei andre Gemälde sind mit dem Datum des J. 1505
5. bezeichnet. Das eine derselben ist eine Altartafel, für die Servitenkirche zu Perugia gemalt, gegenwärtig zu Blenheim (dem Landsitze des Herzogs von Marlborough) in England: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Johannes der Täufer und der heil. Nicolaus von Bari zu ihren Seiten; ein Bild von ausserordentlicher Schönheit und Würde. Das Mit-
6. telbild der Predella, die Predigt Johannis des Täufers darstellend, befindet sich zu Bowood (dem Landsitze des Marquis von Lansdown.)

7. Das zweite ist ein Freskogemälde von nicht unbedeutender Dimension, in der Lünette einer Kapelle im Kloster S. Severo zu Perugia. In der Mitte ist hier Christus, über ihm die Taube des heil. Geistes, zu seinen Seiten zwei Jünglingsengel dargestellt; über dieser Gruppe Gott-Vater mit zwei Engelknaben, (doch ist dieser Theil des Bildes sehr beschädigt); auf jeder Seite der Mittelgruppe, etwas tiefer, drei sitzende Heilige. Es ist eine ungemein grossartige Composition, die, wie sie auf der einen Seite an das verdorbene Freskobild Fra Bartolommeo's in S. Maria Nuova zu Florenz und ältere Beispiele erinnert, so zugleich auch als das Vorbild zu der Glorie in Raphaels berühmter Disputa im Vatikan betrach

werden muss. Die Heiligen sind höchst würdig, Christus schön und mild, und die Engel, wenigstens der zur Linden Erlösers, der die Hände vor der Brust faltet, überhold und anmuthvoll. Die Gewandung ist, wenn auch streng, so doch sehr trefflich, in grossen Linien und sen, ausgeführt. Leider hat das Bild, auch mit Ausnahme obersten verdorbenen Gruppe, mannigfach gelitten. — er demselben befindet sich eine Nische und zu den Seiten elben je drei Heilige, welche im J. 1521 von Perugino alt sind.

Nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Raphael unverich nach Florenz zurückgekehrt zu sein, woselbst er sich, Ausnahme einiger Besuche in Urbino und Perugia, bis in Mitte des Jahres 1508 aufhielt. Die früheren Gemälde, he Raphael in diesen Jahren seines Aufenthalts zu Floausgeführt hat, bewahren, wie zu erwarten steht, in assung und Darstellung ebenfalls noch manche Nachklänge perugini-schen Schule; die späteren entsprechen im Weichen der allgemeinen Richtung der Florentiner dieser

Zu jenen gehört, als eins der frühsten, die heilige Fa- a.
ie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater oder ford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans). st ein Rundbild: Maria sitzt unter einer Fächerpalme und das Christkind auf ihrem Schooosse, dem der heil. Joseph end Blumen überreicht. Doch ist letzterer entweder von r andern, unbedeutenden Hand gemalt oder ganz und gar gangen.

An dieses Bild dürfte sich zunächst die „Jungfrau im nen", in der k. k. Sammlung zu Wien, anschliessen. ist Maria in einer anmuthigen Landschaft dargestellt, Christkind vor ihr stehend, welches sie mit beiden Händen unterstützt, der kleine Johannes zur Seite kniend, der Gespielen ein Rohrkreuz überreicht und zu dem sie sich voll umwendet. Ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit. — Verwandt mit dieser Composition sind zwei andre

10. Bilder. Das eine ist die Madonna del Cardellino in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Hier überreicht der kleine Johannes dem Christkinde einen Stieglitz, (daher der Name des Bildes.) Gestalt und Gesicht der Maria sind hier von der reinsten Schönheit, ihr ganzes Wesen ist der Ausdruck eines beseligenden Friedens. Auch Johannes ist ungemein zart; bei dem Christkinde jedoch überstieg die Aufgabe, welche sich der Künstler gesetzt hatte: göttlichen Ernst und Hoheit im Kinde darzustellen, noch seine Kräfte, und die Figur wie der Ausdruck des Gesichtes sind noch steif und etwas pretiös. —

11. Das dritte dieser Bilder ist die sogenannte schöne Gärtnerin (*la belle jardinière*), im Museum von Paris. Dies Bild gehört der späteren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz an, und wenn es eine ziemlich ähnliche Composition, wie die beiden obengenannten, darstellt, so ist hier doch alles Ungenügende und Beengende verschwunden. Es ist ein Bild der freundlichsten Heiterkeit, der liebevollsten Anmuth und Unschuld; zwischen blühenden Kräutern, wie in einem Garten (daher wohl der Name) sitzt hier Maria; Christus steht vor ihren Knieen und Johannes kniet in kindlicher Hingebung

12. zur Seite. Eine Wiederholung dieses Bildes ist in der Gallerie von Versailles vorhanden und die eigentliche Originalität zwischen beiden zweifelhaft.

Interessant ist es, den Entwickelungsgang Raphaels in den kleineren Bildern, welche er in Florenz gemalt, — halben Figuren der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, — zu beobachten. Auch hier beginnt deren Reihenfolge mit Bildern, welche den Ausdruck des zartesten innigsten Gefühles tragen, und schliesst mit solchen, in denen mehr freie Heiterkeit und Lebenslust vorherrscht. Den Anfang dieser Reihe macht die

13. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzoges von Toskana. Hier hält Maria das nackte Kind still auf dem Arme

14. und blickt in tiefem Sinnen nieder. — Zunächst demselben steht die Madonna aus dem Hause Tempi (zu Florenz), im Besitz des Königes von Baiern. In diesem Bilde drückt Maria das Kind, welches sich an sie schmiegt, mit zarter In-

igkeit an sich und scheint ihm leise Worte der Liebe zuzu-
istern. — In beiden Bildern ist Maria stehend dargestellt,
in den drei folgenden sitzend, indem das Christkind, aus dem
ilde hinausblickend, auf ihrem Schooße sitzt und den Bu-
nbesatz ihres Kleides fasst. Das schüchternste dieser Art 18.
st ein kleines Bildchen, welches sich (aus der Gallerie Or-
eans stammend) vor einigen Jahren bei dem Kunsthändler
Seuwenhuys zu London befand. — Reizend und zur edelsten 16.
Harmonie entwickelt sind diese Motive kindlicher Lust und
ütterlicher Zartheit in dem leicht, aber ungemein geistreich
earbeiteten Bilde aus dem Hause Colonna (zu Rom),
etzt im Museum zu Berlin. — Das dritte, im Besitz des Gra- 17.
en Cowper zu Penshangar in England, mit der Jahrzahl 1508
ezeichnet, grenzt dagegen in dem kecken, knabenhaften Aus-
ucke des Kindes an Manier, wenngleich auch hier das Ant-
itz der Madonna von grosser Lieblichkeit ist.

Eine grössere Darstellung der heiligen Familie, etwa 18.
us der mittleren Zeit von Raphaels florentinischer Periode,
efindet sich in der Gallerie von München. In der Compo-
ition dieses Bildes tritt dem Beschauer das besondere Studium
iner künstlichen Gruppirung entgegen. Maria, in knieend
itzender Stellung auf der einen Seite des Bildes, vornüberge-
andt, vor ihr das Christkind; auf der andern Seite Elisa-
eth, in ähnlicher Stellung, vor ihr der kleine Johannes.
Hinter den Frauen Joseph, stehend und die Gruppe in stren-
er Pyramidenform schliessend. Obgleich indess diese Absicht-
ichkeit der Composition dem Ganzen etwas Befangenes giebt
und auch Andres noch den minder vollendeten Künstler er-
ennen lässt, so entwickelt sich doch auch hier wiederum eine
Fülle schöner Einzelheiten, und ist durch das Spiel der Kin-
der, denen die Aeltern in verschiedener Weise zuschauen, die
Anordnung wenigstens innerlich in ansprechender Weise mo-
virt.

Eine andre heilige Familie, halbe Figuren, die sich 19.
in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg befindet, scheint
ebenfalls (nach dem Kupferstich zu urtheilen) Raphaels Auf-

enthalt in Florenz anzugehören. Wenigstens wird in dem Kopf des heil. Joseph, der auf das Kind niederblickt, ein gewisses naturalistisches Bestreben sichtbar, wie nicht mehr in Raphaels späteren Werken und wie es wohl dem Einflusse des ihm befreundeten Fra Bartolommeo zugeschrieben werden dürfte.

10. Eins der vorzüglichsten Gemälde aus der späteren florentinischen Zeit Raphaels ist die **heilige Catharina**, im Besitz des Hrn. Beckford zu Bath in England, früher in der Gallerie Aldobrandini zu Rom. Die Heilige steht in halber Figur vor dem Beschauer, auf das Rad gelehnt, und blickt in himmlischer Begeisterung dem niederstrahlenden Lichte entgegen. Nur wenigen der grössten Meister ist es geglückt, diese Stimmung so wahr, lebendig und entzückend darzustellen.

Ausser diesen sämmtlichen, mehr für die häusliche Andacht bestimmten Bildern fertigte Raphael zu Florenz noch
11. zwei grössere Altartafeln. Die eine derselben ist die **Madonna von Pescia** (Mad. del baldacchino), in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Maria mit dem Kinde auf dem Throne, die Heiligen Petrus und Bruno, Antonius und Augustin auf dessen Seiten; zwei Engelknaben, die einen Pergamentstreifen mit Noten in den Händen halten, zu den Füssen des Thrones; über demselben ein Baldachin, dessen Vorhänge von zwei fliegenden Engeln in die Höhe gehalten werden. Das Bild ist nicht ohne eine gewisse kirchliche Grossartigkeit, vorzüglich in den Gewändern der Heiligen (namentlich ist der heil. Bruno grandios), im Uebrigen jedoch zeigt sich auch hier jene naturalistische Richtung der Florentiner vorherrschend, und die Köpfe sind zumeist ohne Adel und innere Würde. In der Carnation erinnert das Bild beträchtlich an Fra Bartolommeo. Uebrigens liess Raphael dasselbe unvollendet in Florenz zurück, und die letzte Hand wurde von einem spätern unbedeutenden Künstler daran gelegt.

12. Das zweite Altarbild ist die **Grablegung Christi**, welche Raphael für die Kirche S. Francesco zu Perugia malte, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Das Bild ist

lt in zwei Gruppen. Zur Linken, drei Viertheile des Gan-
n einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei
ännern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird.
eben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in
erschiedenartig sich äussernder Theilnahme. Zur Rechten
laria, die, von den Frauen unterstützt, in Ohnmacht sinkt.
ies Bild ist unter Raphaels Compositionen die erste, in wel-
her ein historischer Moment in vollständiger dramatischer
Entwickelung vorgestellt ist: aber die Aufgabe überstieg, in
ieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die
Composition ist unruhig, ohne eine grossartige Totalwirkung
nd die Bewegungen sind mehrfach übertrieben und manierirt.
Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervor-
richt, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguss
es Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Kör-
per des Heilandes: hier ist ein Adel, ein Ebenmaass der Form,
der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückge-
nkenen Haupte, wie sie nur des grössten Meisterwerkes
würdig sein können. Die technische Ausführung des Bildes
st schön, aber streng. — Die Darstellungen der Predella be- 23.
finden sich gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans. Es sind
grau in grau gemalte Bildchen mit den Gestalten der Hoff-
nung, der Liebe und des Glaubens in kreisrunden Medaillons
nd Genien zu deren Seiten. Es sind überaus anmuthige
nd liebenswürdige Compositionen, geistreich und leicht aus-
geführt.

Unter den Werken dieser Periode sind noch drei zier-
liche kleine Ritterbildchen anzuführen. Zwei von diesen 24.
(das eine im Pariser Museum, das andre in der Eremitage zu
Petersburg) stellen den heil. Georg mit dem Lindwurm käm-
pfend vor, das dritte (im Museum von Paris) den Erzengel 25.
Michael, gepanzert und das Schwert über den Drachen schwin-
end. Die Bildchen sind leicht, kühn, von anmuthiger Aus-
führung und von derjenigen Auffassung, die wir heutiges Ta-
ges als die romantische bezeichnen.

Endlich noch einige Bildnisse. Raphaels eigenes Por- 26.

trait in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz, jenes schöne, schlichte und milde Bild, in welchem man gern den Spiegel des Seelenlebens seiner
27. früheren Werke wiedererkennt. — Die Portraits des Angelo Doni, eines kunstliebenden Florentiners, und seiner Gattin, im Palaste Pitti zu Florenz, zwei in liebenswürdiger Naivetät aufgefasste, in der Ausführung aber noch ziemlich harte und kalte Brustbilder. Diese beiden Bilder, lange verschollen, traten erst kürzlich wieder ans Licht: bis dahin hatte ein treff-
28. liches und jedenfalls Raphaels würdiges Frauenportrait in der Tribune der Uffizien zu Florenz den Namen der Maddalena
29. Doni geführt. — Die Brustbilder zweier Mönche in der Sammlung der florentinischen Akademie: zwei Profilköpfe, die äusserst schön, tüchtig, streng und voll Gefühl gemalt sind.

Die Stanzen des Vatikans zu Rom.

1. §. 75. Etwa in der Mitte des Jahres 1508, in seinem 25ten Lebens-Jahre, ward Raphael an den Hof des Pabstes Julius II. nach Rom berufen, um die Prunkgemächer der päbstlichen Wohnung im Vatikan mit den Arbeiten seiner Hand auszuschmücken. In diesen Gemächern und Sälen war durch frühere Meister Manches begonnen worden, was jetzt, um dem grösseren Künstler freien Raum zu schaffen, wiederum vernichtet wurde. Nur einiges Wenige von den Arbeiten des Sodoma (von dem ich später sprechen werde), und des Perugino blieb erhalten. Mit diesen Arbeiten beginnt Raphaels dritte Entwickelungsperiode, diejenige, in welcher er sich zur höchsten Vollendung emporschwang. Grossartige Aufgaben, wie sie ihm früher nicht zu Theil geworden, machten ihn jetzt seiner Kräfte vollständig bewusst; die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig die Malereien in der sixtinischen Kapelle begann, reizte ihn zum edelsten Wetteifer; die Welt des klassischen Alterthumes, die in Rom offener denn irgendwo zu Tage lag, gab seinem Sinne die edelste Richtung. — Die ausgedehnten und mannigfaltigen Werke, mit denen Raphael in

n beschäftigt wurde, nöthigten ihn zugleich, eine grosse enge andrer Künstler um sich zu versammeln, welche un- seiner Leitung an jenen Arbeiten Theil nahmen und sich n Styl des Meisters anzueignen strebten.

Die päbstliche Macht hatte zu jener Zeit, kurz vorher 2.
e die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegen trat, ih- n höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des ndgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie her nie; ihr geistiger Einfluss auf die Völker der Christen- it war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die emälde Raphaels im Vatikan bestimmt. Sie füllen die Wände l Decken in drei Zimmern und einem grösseren Saale, elche gegenwärtig den Namen der Raphaelischen Stanzen hren. Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. ie an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind ver- hieden angeordnet: an den Wänden derselben ist auf jeder eite ein grosses Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des ewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche nspielungen auf die Gegenstände der Hauptbilder enthalten, wie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des ewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind urch Fenster unterbrochen, was dem Künstler zu einer hr eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Ge- alde Anlass gegeben hat. In dem grösseren Saale ist eine dre Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als e Päbste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, urden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen ahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz berzogen, die Sockelbilder grossentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die ilder mit grosser Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut s gerade ging, wieder her. In diesen ist somit gar Vieles on Maratta's eigner Hand, selbst von seiner eignen Compo- ition; ich werde demnach diese, schon an sich minder wich-

tigen Gegenstände in der folgenden Beschreibung nicht näher berühren.

Die Ausführung der Gemälde in den Stanzen währte die ganze Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom, bis an seinen Tod, und ward erst durch seine Schüler beendet. Die Zeitfolge, in welcher die einzelnen Zimmer ausgemalt wurden, stimmt nicht mit deren örtlicher Folge. Ich beschreibe dieselben nach der ersteren. —

I. Camera della Segnatura.

1. Die Malereien dieses Zimmers, des ersten im Vatikan, welches Raphael mit seinen Fresken ausgeschmückt hat, wurden im J. 1511 beendet. Ihr Inhalt umfasst die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, d. h. die Darstellung der geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht. Sie bestehen, der Kürze nach, aus folgenden einzelnen Werken:

A. Die Gemälde der Decke.

Vier Rundbilder (in der Mitte der Dreieckfelder des Gewölbes) und zwischen ihnen vier Bilder in länglich viereckiger Form*). In den Rundbildern sind die angedeuteten Geistesrichtungen durch allegorische weibliche Gestalten personificirt, edle Wesen, die in göttlicher Ruhe und Genüge in den Wolken thronen, charakteristisch eine jede nicht nur durch Symbole verschiedener Art, sondern auch durch Gestalt, Bewegung und den Ausdruck des Kopfes in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit dargestellt. Zu den Seiten einer jeden wird der Raum durch liebliche Genien ausgefüllt, welche Inschrifttafeln,

*) Die letzteren laufen über die Kanten des Kreuzgewölbes hin und erscheinen demnach wie umgebogen. Doch ist dieser Fehler wohl nicht Raphael zur Last zu legen, da er hier die Eintheilungen der Decke, wie sie von seinem Vorgänger angeordnet waren, beibehalten musste. Von letzterem, dem Sodoma, rühren hier ausserdem noch einige kleine Zwischenbildchen, Arabesken u. dergl. her.

mit Bezeichnung der einzelnen Darstellungen, tragen. Die Gestalt der Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet: ihr Gesicht trägt den Ausdruck eines süssen Behagens, einer ruhigen heiteren Begeisterung.

Die viereckigen Seitenbilder enthalten: 1) Neben der Theologie, die Darstellung des Sündenfalls, ein Bild von höchst einfacher, reizend harmonischer Composition, — wohl die schönste Darstellung dieses Gegenstandes; 2) Neben der Poesie, die Strafe des Marsyas; 3) Neben der Philosophie, eine weibliche Gestalt, welche den Erdball betrachtet; 4) Neben der Jurisprudenz, das Urtheil des Salomo. — Alle acht Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gearbeitet; sie erinnern in einzelnen Zufälligkeiten, vornehmlich einigen Besonderheiten der Carnation (z. B. den grünlichen Mitteltinten), noch an die früheren Entwickelungsstufen Raphaels.

B Die Wandgemälde.

Jene allegorischen Gestalten der Decke bilden gewissermaassen die Titel zu den grossen Bildern der Wände, denen sie zunächst stehen. Diese sind, im Einzelnen, folgender Gestalt angeordnet.

1) Die Theologie (nach einer unrichtigen Auffassung „la Disputa del Sacramento" genannt). Das Bild zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süss und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreise auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel: unter ih-

nen, fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andre der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äusserst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt. Das Feierliche und Strenge im oberen Theile des Gemäldes, ebenso auch die Goldlichter und dergl. ist minder (wie man gewollt hat) als eine unbewusste Nachwirkung der älteren Kunstweise zu betrachten, als es vielmehr der mystischen Bedeutung desselben überhaupt angemessen und aus diesem Grunde mit Absicht von dem Künstler beibehalten scheint.

2) Die Poesie (Fensterwand). Zuoberst Apollo mit den Musen, unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schliessen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andre u

heiterem Gespräche; auf der andern Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen demnach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet; die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühltesten Ebenmaasse zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne allen Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist: auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht in zu absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den sogenannt grossartigeren Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde genannt wird.

3) Die Philosophie, unter dem Namen „der Schule von Athen" bekannt. Das Gemälde stellt eine grosse Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und

Schlussfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind and
Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studim
zusammengestellt. Im Vordergrund werden die Studien d
Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängig
Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten d
Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt m
auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Kn
schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit d
Tafeln der Musik), sowie andre Philosophen um ihn her. A
der rechten Seite construirt Archimedes auf einer am Bod
liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schül
beobachten den Vorgang: aufs Sinnigste sind in ihnen die ve
schiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster u
Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentante
der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Grupp
Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, lie
abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von di
sem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höhe
Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Arch
medes, dem Rahmen zunächst, tritt Raphael selbst, in Begle
tung seines Lehrers Perugino in die Halle; Archimedes trä
das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterha
ist die Gesammtanordnung dieses Gemäldes. In feierlichste
Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor i
rer Schüler nebeneinander, ohne dass jedoch Steifheit od
Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten und de
Tiefe zu löst sich diese Haltung zu grösserer Freiheit, un
die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachste
Art, so jedoch wiederum, dass im Ganzen und Wesentliche
die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleib
Der Styl ist grossartig und frei, durchweg ist eine malerisch
Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreich
Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, ist höch
vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühl
geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche u

den Archimedes versammelt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raphael geschaffen hat. *)

4) Die Jurisprudenz (Fensterwand). Die Darstellungen dieser Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefasst, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit, der Stärke und Mässigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Die Klugheit sitzt erhöht über den beiden andern in der Mitte; sie hat nach vorn ein jugendliches, nach hinten ein Greisengesicht (den Blick in die Zukunft und in die Vergangenheit bezeichnend); ein Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel, ein andrer ihrem alten Gesicht eine Fackel vor. Die Stärke ist ein geharnischtes Weib in kühner Bewegung **), einen Eichenzweig in der Hand, einen Löwen neben sich. Die Mässigung trägt einen Zügel in den Händen. Andre Genien sind zu den Seiten auch dieser Figuren zur Ausfüllung des Raumes angebracht. Es sind reizvolle und würdige Gestalten, die beiden äusseren voll schönen Affektes, der indess vielleicht jene Ruhe, welche man bei allegorischen Wesen verlangt, in Etwas stören dürfte. — Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite (unterhalb der Gestalt der Mässigung) sieht man Gregor XI. auf päbstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergiebt. Der Pabst trägt die Züge Julius II. und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Portraits des damaligen päbstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, leben- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite (unter der Figur der Stärke) ist

*) Der Carton zu den Figuren des oben beschriebenen Bildes, jedoch noch mit einigen Verschiedenheiten, befindet sich in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

**) Sie scheint der allegorischen Figur der Stärke unter den Fresken des Cambio in Perugia nachgeahmt.

Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tribonian das römische Gesetzbuch übergiebt. Das Bild ist minder bedeutend. —

Der Gesammt-Cyklus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; überblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarka's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit, sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sakrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sakrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfassbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hiedurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es und

ihn — sofern er überhaupt mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl dass dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaassen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so dass sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganze und lässt allmählig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hiezu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches specielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt.*) Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muss das Geschäft der Erklärung übernehmen. Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern ein-

*) Dass diese Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raphaels Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, Buch I, S. 336. Anm.

seitiger in jener grossartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raphael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir haben bereits früher, unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz (§. 24, 4.) eine Aufgabe sehr verwandten Inhalts kennen gelernt, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äusseren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welches an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äusserlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

II. Stanza d'Eliodoro.

Die Arbeiten in diesem, nach seinem Hauptbilde benannten Zimmer scheinen unmittelbar auf die des vorigen gefolgt zu sein. Die vier Abtheilungen der Decke entsprechen den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes und werden durch scheinbare Tapeten gebildet. Sie stellen Gegenstände des alten Testaments dar, in denen die Verheissungen des Herrn an die Patriarchen (ohne Zweifel als Anspielungen auf die Macht der Kirche — analog jener ältest christlichen Symbolik, §. 4, 1.) enthalten sind.

1) Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst.
2) Isaaks Opfer.
3) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht.
4) Moses vor Gott im feurigen Busche.

Dies sind einfach grossartige Compositionen, deren Wir-
ng indess leider sehr beeinträchtigt ist, indem die Farben,
rmuthlich durch eingedrungene Nässe, sehr gelitten haben.

Die Gegenstände der vier grossen Wandgemälde beziehen
ch auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschütt-
ng gegen ihre Feinde und wunderbare Bestätigung ihrer
ehre, — und zwar mit specieller Rücksicht und Anspielung
f die kirchlich politischen Verhältnisse zur Zeit ihrer Ent-
ehung.

1) Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel
Jerusalem, — als dieser, der Kämmerer des syrischen
önigs Seleukus, auf dessen Befehl die Schätze des Tempels
ündern wollte (Zweites Buch der Maccabäer, c. 3.). Diese
arstellung deutet auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung
er Provinzen des Kirchenstaats von den Feinden des aposto-
chen Stuhles und auf seine Erhaltung der Güter der Kirche.
– Man blickt das Schiff des Tempels hinab; im Hintergrunde
er Altar, vor welchem der Hohepriester betend liegt, die Ge-
hr von dem Tempel abzuwenden; mannigfaches Volk um
n her; leichte Jünglinge klettern auf das Piedestal einer
ule, um dem Gebete frei zuschauen zu können. Im Vor-
rgrund, zur Rechten des Beschauers, Heliodor mit seinen
echten, welche die Schätze fortzuschleppen im Begriff waren.
eliodor liegt niedergestürzt unter den Hufen des Pferdes,
f welchem jener goldgeharnischte Reiter sitzt; die zween
nglinge mit Ruthen, im Begriff auf die Tempelschänder los-
schlagen, schweben zu seinen Seiten. Dies ist eine Gruppe
ll der wunderbarsten, ergreifendsten Poesie; sie ist wie der
itz des göttlichen Zornes, der die Verbrecher niederschmet-
rt. Gegenüber, auf der anderen Seite, ist eine dicht zusam-
engedrängte Gruppe von Weibern und Kindern, reizend be-
egt in dem Ausdrucke des Staunens und Schreckens. Ne-
en ihnen wird der Pabst Julius II, auf einem Baldachin sit-
end, in den Tempel getragen; seine Gegenwart bezeichnet
e näheren Bezüge des wunderbaren Vorganges auf die Ver-
ältnisse der Gegenwart. — Dies Bild enthält die geistreichste

Entwickelung einer ausgedehnten Handlung, Beginn und Folge derselben in sich einschliessend; es ist die trefflichste Darstellung eines heftig bewegten, schnell vorübergehenden Momentes. (Nur die theilnamlose Ruhe in der Gruppe des Pabstes stört in dieser Beziehung: man möchte wünschen, dass sie mehr als einen äusserlichen Bezug, dass sie selbst eine individuelle Theilnahme an dem Vorgange enthielte). Im Einzelnen zeigt sich eine unübertreffliche Naivetät und Anmuth in Form und Bewegung der Gestalten, im Ganzen eine grossartig freie, die Totalwirkung berechnende Ausführung, wenn auch nicht überall mehr des Meisters eigne Hand das Werk ausgeführt haben sollte.

2) Die Messe von Bolsena (Fensterwand). Darstellung des Wunders, welches im J. 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Wie im vorigen Bilde der Schutz der Kirche in ihren äusseren Verhältnissen, so wird in diesem ihre Sicherung nach innen, gegen Zweifler und Ketzer, und die Unfehlbarkeit des päbstlichen Glaubens vorgeführt, ohne Zweifel ebenfalls in Bezug auf die Zeitverhältnisse, auf jene Gährung in den Gemüthern, welche dem bald darauf erfolgten Ausbruche der Reformation voranging. — In diesem Bilde ist die Vereinigung jener wunderbaren Begebenheit mit den Personen der Gegenwart in zwar einfacher aber höchst meisterhafter und befriedigender Weise durchgeführt. Ueber dem Fenster der Wand erblickt man einen Altar im Chor einer Kirche. Vor demselben kniet der Priester, welcher die blutende Hostie mit dem Ausdrucke von Befangenheit, Staunen und Beschämung betrachtet. Hinter ihm Chorknaben mit Kerzen in den Händen. Auf der andern Seite des Altars, vor seinem Betstuhle, kniet Julius II. betend, die Augen mit unerschütterlicher Festigkeit und dem Ausdruck vollkommener ernster Ueberzeugung auf das Wunder geheftet. Seitwärts (zu beiden Seiten des Fensters) gehen Treppen hinab. Auf der Seite des Priesters drängt sich zahlreiches Volk mit dem

druck mannichfaltigster Verwunderung heran: vor der
ppe eine Gruppe von Weibern und Kindern, die so eben
den Vorgang aufmerksam gemacht werden. Auf der an-
Seite, hinter dem Pabste, knieen Kardinäle und andre
aten in verschiedener Theilnahme an dem Ereigniss; vorn
der Treppe ein Theil der päbstlichen Schweizergarde. —
hst der trefflichen, in sich vollendeten Composition zeich-
sich dies Bild durch eine sehr wohlgelungene Charakte-
k aus; das höfisch schmiegsame in den Gestalten der Prie-
, die derbe bäurische Kraft der Schweizer, die verschie-
e Weise, wie die Personen im Volke ihre Theilnahme be-
gen, vornehmlich aber die höchst liebenswürdige Naivetät
Chorknaben und der Jünglinge, welche über die Brüstungs-
uer des Chores blicken, Alles dies schliesst sich den bei-
sehr bedeutsamen Hauptpersonen auf erfreuliche Weise
In der technischen Ausführung dieses Bildes rühmt man
rnehmlich das Colorit und stellt hier Raphael den Meistern
r venetianischen Schule zur Seite; doch zeugt ein solches
theil in der That von einseitiger Vorliebe: die Farbe, wenn
ch warm, hat im Vortrage manches Rohe, ich möchte fast
gen Tapetenartige, und lässt bereits eine gewisse Gleichgül-
gkeit gegen höhere Vollendung ahnen, die von jetzt ab mehr
el mehr in den Fresken der vatikanischen Stanzen ersicht-
ch wird.

Wenn letzteres schon darin begründet sein dürfte, dass
aphael in den letztbesprochenen Bildern sich zur grössten
reiheit künstlerischer Conception emporgearbeitet hatte und
as solche Freiheit, wie es in der menschlichen Natur ein-
al begründet ist, leicht zum Missbrauch der erworbenen
afte verleiten kann, so trat jetzt auch noch ein äusserer
nstand hinzu, welcher die Sorgfalt, womit Raphael in den
ersten Jahren seines Aufenthaltes zu Rom für die vatikani-
chen Stanzen arbeiten musste, auf mannigfach andre Gegen-
stände zerstreute. Das Gemälde der Messe von Bolsena war
im J. 1512 beendet worden; 1513 starb Julius II. und Leo X.
trat an dessen Stelle, ein Fürst, dem es bei allem fein gebil-

deten Geschmack doch mehr um ausgedehnten Glanz und Pracht, als um energische Durchbildung des Einzelnen zu thun gewesen zu sein scheint. Aufträge mannigfach verschiedener Art beschäftigten von jetzt ab den jungen Meister; die Arbeiten in den Stanzen traten nach und nach in den Hintergrund, Vieles musste den Schülern zur Ausführung überlassen bleiben, Manches auch wurde gleich von vorn herein in der Composition mit befremdlicher Nachlässigkeit behandelt. — Doch gehören die ersten drei Bilder, welche Raphael unter Leo X. in diesen Gemächern ausführte, noch unter die bedeutenderen Werke seines Pinsels. Zwei von diesen füllen die beiden letzten Wände der Stanze des Heliodor.

3) Attila, an der Spitze seines Heeres, welcher durch die Ermahnungen des Pabstes Leo I. und durch die drohenden Erscheinungen der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. Dies Bild enthält, wie es scheint, eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im J. 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkt hatte. Der Pabst und sein Gefolge nehmen die eine Seite des Bildes ein. Der Pabst trägt die Züge Leo's X. und er, sowie seine Begleiter, sind im Kostüme der Gegenwart dargestellt. Ueber ihnen schweben die beiden Apostel mit Schwerdtern in den Händen. Attila blickt entsetzt zu der Erscheinung empor, sein Heer wird von wilder Verwirrung ergriffen und ist im Begriff, sich zur Umkehr umzuwenden. Gewaltig kühne, aufgeregte Bewegungen unter den Schaaren der hunnischen Reiter, — Ruhe und Unbefangenheit (die freilich wieder bis zu dem Charakter einfacher Portraitdarstellung gesteigert ist) in der päbstlichen Gruppe. Das Bild hat einzelne grosse Schönheiten in der Ausführung, ist aber auch nicht frei von manchem Manierirten und Schwachen.

4) Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss des Herodes (Fensterbild). Die Darstellung zerfällt in drei Theile, welche verschiedene Momente der Begebenheit enthalten. Ueber dem Fenster blickt man, durch ein Gitter, in das Innere

fängnisses, wo der Engel den schlafenden Petrus zwischen
Wächtern erweckt. Zur Rechten des Fensters leitet er
urch die auf der Treppe schlafenden Wächter hinab.
sen beiden Darstellungen, die durch schöne Anordnung
eichnet sind, werden die Personen durch das strahlende
welches von dem Engel ausgeht, erleuchtet. Zur Lin-
s Fensters erwachen die Wächter; Mond- und Fackel-
chellt diese Gruppe. Das ganze Bild ist seines kunst-
Lichteffektes wegen berühmt. Es enthält, wie man
thet, eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo's X,
er er gerade ein Jahr vor seiner Erhebung zum Ponti-
efreit worden war.

III. Stanza del Incendio.

ie Decke dieses Zimmers ist mit vier Rundbildern ge-
ckt, welche Gottvater und Christus in verschiedenen
n darstellen. Dies sind die Ueberreste der von Peru-
n diesem Orte ausgeführten Werke.

ie Wandbilder enthalten Begebenheiten aus dem Leben
III. und Leo's IV. Sie scheinen zur Hindeutung auf
amensverwandschaft mit Leo X. ausgewählt, und dienen
um dem allgemeinen Plane des Cyklus der Stanzen,
r, wie oben angegeben, der Verherrlichung der päbstli-
Macht gewidmet ist. Die bedeutendste unter diesen ist

) Der Brand im Borgo (der von Leo IV. angelegten
alt Roms), welcher von diesem Palaste durch das Zei-
des Kreuzes gelöscht wird. Im Hintergrunde die Vor-
der alten Peterskirche, darin der Pabst und der Clerus;
en Stufen der Kirche versammeltes Volk, welches um
fleht. Zu beiden Seiten des Vordergrundes brennende
r. Aus dem zur Linken des Beschauers flüchten die Be-
r, mehr oder minder nackt, mannigfach bemüht in Sorge
gne und mehr für die Rettung der Angehörigen; zur
en sind Männer mit dem Löschen der Flamme beschäf-
Weiber tragen Gefässe mit Wasser herbei. In der Mitte
Gruppe von Weibern und Kindern, sich ängstlich zusam-

mendrängend und zu dem Pabste um Rettung flehend. Das Ganze zeigt einen Wechsel edler und schöner Gestalten, die in mannigfach bewegten Affekten vereinigt sind. Hier konnte sich der Künstler mit vollkommenster Freiheit bewegen und seinem Gefühle für grossartige Anmuth der Form vollkommen Genüge leisten, ohne das Interesse des Gegenstandes zu gefährden, wenngleich freilich durch die besondere Auffassung des Gegenstandes die Haupthandlung in die Ferne gerückt wurde und für das Gefühl des Beschauers die ergreifendere Bedeutung verlor. So sind hier die Gestalten jener beiden jungen Weiber, welche die Wasserkrüge tragen und deren Gewänder vom Sturm in grossartige Falten getrieben werden, von höchster Schönheit. Bei den nackten Gestalten auf der anderen Seite bemerkt man dagegen, so schön auch namentlich die Composition der Hauptgruppe ist, ein gewisses absichtliches Bestreben, die Meisterschaft in der Form bedeutsam hervortreten zu lassen, — vielleicht den mächtigen Gestalten Michelangelo's etwas Gleichartiges an die Seite zu setzen, was in gewissem Grade das Interesse des Beschauers erkalten macht. Dazu kommt freilich, dass gerade diese Partie des Bildes mannigfache Mängel in der Farbengebung (namentlich unangenehm schwärzliche Schatten in der Carnation) zeigt, wie denn überhaupt in dem ganzen Bilde die Hülfe von Seiten der Schüler bedeutend hervortritt.

Minder bedeutend sind der Composition nach die anderen Gemälde dieses Zimmers:

2) Der Sieg bei Ostia über die Saracenen, die unter Leo IV. in Italien eingefallen waren. Nicht von Raphael ausgeführt.

3) Der Schwur Leo's III, durch den er sich von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner vor Karl dem Grossen angeklagt hatten (sofern er nemlich als Pabst durch kein irdisches Gericht zu belangen war).

4) Die Krönung Karls des Grossen durch Leo III (Die weltliche Macht als Ausfluss der geistlichen). Dies Gemälde enthält eine grosse Fülle der lebenvollsten Portrait

fe, in denen sich des Meisters eigne Hand zu erken- gibt.

IV Sala di Costantino.

Die Hauptgemälde dieses grossen, mit flacher Decke ver- enen Saales sind als aufgehängte Teppiche angeordnet, ischen denen die Gestalten heiliger Päbste und allegorische ibliche Figuren angebracht sind. Sie enthalten Scenen aus n Leben des Kaisers Constantin und stellen ihn als den mpfer der Kirche und als den Begründer ihrer weltlichen cht dar.

Ausgeführt wurden diese Arbeiten erst nach Raphaels de, nach seinen Zeichnungen und unter Leitung des Giulio mano. Raphael soll die Absicht gehabt haben, die Werke ses Saales mit Oelfarben auszuführen (wobei er die Arbei- seiner Schüler leichter und besser retouchiren konnte bei der Ausführung al fresco), und so sind auch zwei der r vorhandenen allegorischen Gestalten, die Justitia und nitas, wirklich in Oel gemalt. Diese scheinen unmittelbar ch seinem Tode gefertigt worden zu sein, vermuthlich nach rhandenen Cartons des Meisters, da sie, vornehmlich in den pfen, noch den eigenthümlichen Adel Raphaels erkennen sen. (Zu den andern allegorischen und päbstlichen Gestal- scheinen keine Vorbilder des Meisters benutzt worden zu n). Später indess wandte man sich, zur Ausführung der rigen Gemälde, wieder zu der für Wandbilder passenderen eskomalerei zurück.

Das Hauptwerk dieses Saales ist die Schlacht des onstantin mit dem Maxentius bei der milvischen Brücke Rom. Giulio Romano führte dasselbe genau nach der ichnung Raphaels (mit einigen minder bedeutenden Auslas- ngen) aus, so dass wir dessen Composition vollständig als phaels Werk, — und zwar als eine seiner bedeutendsten mpositionen, betrachten dürfen. Der gewählte Moment ist Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer r Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der

Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Viktorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt. Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier der leidenschaftliche Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmässig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den grossartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht. — Die Ausführung des Bildes ist kühn und tüchtig, zwar hart und scharf, wie es die Eigenthümlichkeit des Giulio Romano ist, was aber hier dem wildbewegten Ganzen keinen zu grossen Abbruch thut.

Die anderen Darstellungen dieses Saales stehen unter dem Werthe des eben besprochenen Bildes. Theils mochten die Compositionen, wie es scheint, schon von vorn herein minder bedeutend ausgefallen sein, theils sind unpassende, sogar ungezogene Abänderungen mit denselben vorgenommen, die die Würde der einzelnen Gegenstände wesentlich beeinträchtigen. Das erste derselben die Erscheinung des heil. Kreuzes vor der Schlacht (eigentlich das erste des gesammten Cyklus) ist von Giulio Romano ausgeführt und de-

Bedeutendste von diesen. Das zweite, die Taufe Constantins, das mindest bedeutende, schreibt man dem Francesco Penni zu; das dritte, die Schenkung Roms an den Pabst, dem Raffaele dal Colle. — Die Decke des Saales enthält unbedeutende Malereien späterer Zeit.

Die Logen des Vatikans.

§. 76. Neben den späteren Arbeiten in den Stanzen, die Raphael unter Leo X. ausführte, wurde er von diesem Pabste noch vornehmlich mit der Ausführung zweier grossen Werke in Farbe der Malerei beschäftigt. Das eine betrifft die Ausschmückung der Logen im Vatikan, das andre die Entwürfe für die Tapeten der sixtinischen Kapelle.

Die Logen (loggie) sind offene Hallen, welche den Hof des heil. Damasus (den älteren Theil des vatikanischen Pallastes) zu drei Seiten umgeben. Sie wurden von Bramante unter Julius II. angelegen, von Raphael unter Leo X. vollendet, und bestehen aus drei Geschossen, deren beide untere durch gewölbte Arkaden, das oberste durch zierliche Säulenstellungen gebildet werden. Die erste Arkadenreihe des mittleren Geschosses wurde unter Raphaels Leitung mit Malereien und Stuccaturen ausgeschmückt; sie führt zu den eben beschriebenen Stanzen des Vatikans, und reiht in solcher Weise Meisterwerk an Meisterwerk. In Hinsicht der harmonischen, aus eigem Geiste hervorgegangenen Vereinigung der Baukunst, Plastik und Malerei gewahrt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Geschmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo's X.

Die Wände, welche die innerhalb der Logen liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit und zarter Stylisirung geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwechselnd mit Stuccaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, grösstentheils aber in sogenannten Arabesken oder Grottesken. Die heitersten Spiele und Scherze der Phantasie leiten hier das Auge des Beschauers in anmu-

thigem Wechsel von einem Gegenstande zum andern; es ist die Verkörperung einer mährchenhaften Poesie, welche scheinbar Fremdartiges zu eigenthümlichem und überraschendem Leben zu verbinden weiss. — Die Stuccaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche grösstentheils mythologische Gegenstände (— Leo X. war der eifrigste Freund und Beförderer des classischen Alterthums —) vorstellen und eine geistvolle Nachahmung des antiken Styles, im einzelnen auch vorhandener Denkmäler, zeigen.

Ein im Fache der dekorirenden Kunst vorzüglich ausgezeichneter Schüler Raphaels, Giovanni da Udine war es, welcher hier die Ausführung dieser Stuccaturen und der gemalten Zierrathen ins Werk zu richten hatte; in den Malereien der Figuren leistete ihm vornehmlich Perin del Vaga Beihülfe. Mannigfach wurde diese Weise der Dekoration nachmals von verschiedenen Schülern Raphaels an andern Orten nachgeahmt, auch von neueren Künstlern wieder zur Anwendung gebracht, — während jene noch unübertroffenen Originale, minder durch die Einwirkungen der Zeit, als durch barbarische Rohheit und Muthwillen der Menschen, im höchsten Grade verdorben sind und gegenwärtig nur noch einen schwachen Schatten ihrer einstigen Schönheit erkennen lassen.

Besser erhalten sind im Ganzen die Malereien der gewölbten Decke, welche die eigentlichen und Hauptzierden dieses Ortes bilden und zu denen die eben besprochenen Gegenstände gewissermaassen nur im Verhältniss eines anmuthigen Rahmens und Beiwerkes stehen. Sie stellen, in einem ausgedehnten Cyklus, Begebenheiten der heiligen Schrift, vornehmlich des alten Testamentes, dar und sind unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt. Eigenhändige Ausführung Raphaels bemerkt man an diesen Darstellungen nur in sehr geringem Maasse; die Oberaufsicht bei der Ausführung dieser Gegenstände war dem Giulio Romano zugefallen und von ihm,

wie auch von verschiedenen andern Schülern Raphaels, wurden dieselben nach des Meisters Zeichnungen gemalt. Wenn demnach nun freilich diese Darstellungen nicht diejenige Vollendung zeigen, welche den eigenhändigen Werken Raphaels eigen ist, so gehören gleichwohl die Compositionen an sich, der überwiegenden Mehrzahl nach, zu seinen glücklichsten und gerade zu denjenigen Erzeugnissen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit seines Talentes aufs Schönste entfaltet. Jene patriarchalische Einfalt und Schlichtheit der Geschichten des alten Testamentes, welche dem Leben des classischen Alterthumes so nahe verwandt ist, bot hier den geeignetsten Stoff zur Darstellung eines kindlich heiteren, in klaren Grenzen eingeschlossenen Lebens, zur Entwickelung eines unbefangenen, durch keine Fessel von Sehnsucht und unbefriedigtem Verlangen beunruhigten Ausdruckes, zur Gestaltung edler, von gleichmässigen Gefühlen bewegter Formen. Wie eine reine, harmonische Musik ziehen diese Gestalten vor dem Auge des Beschauers vorüber und geben seinem Sinn die wohlthuendste Befriedigung, indem sie alle weiteren Gedanken verstummen machen. Nur wenige Bilder der gesammten Reihenfolge erscheinen als minder bedeutende Compositionen.

Die Decke dieser Logenreihe besteht aus 13 kleinen Kuppelgewölben, deren jedes 4, auf mannigfach verschiedene Weise umgerahmte Gemälde enthält, so dass deren im Ganzen 52 vorhanden sind. Die einzelnen Kuppeln umfassen immer eine Folge zusammengehöriger Gegenstände. Wir bezeichnen den Inhalt der Kuppeln und fügen die Namen derjenigen Schüler Raphaels bei, denen man die Ausführung mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben pflegt.

1 Kuppel. Erschaffung der Welt. (Giulio Romano.) Die Gestalten des ewigen Vaters zeigen hier den Typus des Michelangelo, wie dieser denselben an der Decke der Sixtina ausgebildet hatte, ohne indessen die Grossartigkeit des Vorbildes zu erreichen.

2. Geschichte der ersten Menschen. (Giulio Romano; im Sündenfall die Gestalt der Eva vermuthlich von Raphael selbst

gemalt.) Die Vertreibung aus dem Paradiese ist eine Nachahmung und Veredlung von Masaccio's Composition in der Kapelle Brancacci zu Florenz.

3. Geschichten des Noah. (Giulio Romano.)
4. Geschichten des Abraham und Loth. (Francesco Penni.)
5. Geschichten des Isaac. (Francesco Penni.)
6. - - - Jacob. (Pellegrino da Modena.)
7. - - - Joseph. (Giulio Romano.)
8. - - - Moses. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)
9. Geschichten des Moses. (Raffaele dal Colle.)
10. - - - Josua. (Perin del Vaga.)
11. - - - David. (Perin del Vaga.)
12. - - - Salomon. (Pellegrino da Modena.)
13. - - - neuen Testaments. (Perin del Vaga oder Giulio Romano.)

In der zweiten und dritten Arkadenreihe desselben Geschosses sind die folgenden Geschichten des neuen Testamentes von unbedeutenden Künstlern der späteren Zeit fortgesetzt und beendet.

Die Tapeten.

§. 77. Die Entwürfe zu den 10 Tapeten, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren, fertigte Raphael in den Jahren 1515 und 1516. Sie stellen Begebenheiten aus dem Leben der Apostel dar und gehören wiederum zu Raphaels bedeutendsten Leistungen. In ihnen zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde und Grossartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der

---

§. 77. W. Gunn: *Cartonensia, or an historical and critical account of the tapestries in the palace of the Vatican.* London 1831.

einzelnen Vorgänge, dass die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches dekorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden. Raphael lieferte, zur Ausführung der Tapeten, grosse, in Wasserfarben colorirte Cartons, die von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmlich mit Beihülfe des Francesco Penni, verfertigt waren. Sieben von diesen Cartons sind erhalten und befinden sich gegenwärtig in England, in der Gallerie des Schlosses Hamptoncourt bei London. Die Tapeten werden in einigen Gemächern des Vatikans zu Rom aufbewahrt. Sie wurden nach den Cartons zu Arras in Flandern gewirkt (daher auch Arazzi genannt); Bernhard van Orley, ein in Raphaels Schule gebildeter niederländischer Künstler, soll deren Ausführung geleitet haben. Sie sind von einer höchst meisterhaften Arbeit, vornehmlich in dem zarten Schwunge der Conturen, und verdienen, in Rücksicht auf die mit der Ausführung verbundenen Schwierigkeiten, wirkliche Bewunderung. Leider sind sie nicht nur in mannigfachen Einzelnheiten beschädigt und nicht immer glücklich ausgebessert, sondern auch in den Farben grossentheils verblichen, so dass die Totalwirkung des Colorits zerstört ist. Sie zerfallen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in zwei Reihen, von denen die erste die frühere Geschichte der christlichen Kirche, worin der heil. Petrus den Mittelpunkt bildet, — die andre Begebenheiten aus dem Apostelamte des heil. Paulus darstellt. Folgendes sind die einzelnen Darstellungen:

Erste Reihe.

1. Petri Fischzug. Eine Composition von wunderbarer Heiterkeit und Ruhe. Der See Genezareth mit ferner Landschaft; vorn zwei Kähne, deren jeder drei Männer hat, die in dem einen sind mit Anstrengung beschäftigt, ein Netz emporzuziehen; in dem andern Kahne, der unter dem

Ueberfluss bereits gefangener Fische zu sinken droht, kniet Petrus vor Christo. Beide Kähne sind in einer Linie neben einander gerudert, wodurch ein sehr eigenthümlicher Eindruck hervorgebracht wird: es ist, als ob die Gestalten leise vor dem Blicke des Beschauers vorüberzögen. Vorn, am Ufersaume, strecken drei Fischreiher ihre langen Halse empor. — Der Carton zu dieser Darstellung scheint grösstentheils von Raphael's eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrigen; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Fische im Kahn und die Reiher hält man für die Arbeit des Giovanni da Udine.

2. Die Uebergabe der Schlüssel. Die Jünger des Herrn, denen dieser nach der Auferstehung am See Tiberias erscheint. Petrus kniet vor ihm, mit den Schlüsseln in den Händen. Christus weist mit der einen Hand auf die Schlüssel, mit der andern, zur Versinnbildlichung seiner Worte („Weide meine Schafe") auf eine Schaafheerde, im Mittelgrunde des Bildes. Der Heiland ist eine würdige Gestalt, und vortrefflich ist der Ausdruck und die Bewegung der übrigen Apostel, welche in Johannes anbetende Verehrung, in den andern Erstaunen in verschiedenartiger Weise darstellt.

3. Die Heilung des Lahmen. Die Vorhalle des Tempels mit mehreren Reihen reichornamentirter gewundener Säulen, wodurch die Darstellung in drei Gruppen zerfällt. In der mittleren das Wunder, welches Petrus und Johannes an dem Lahmen verrichten. Zu den Seiten zuschauendes Volk, darunter einige höchst anmuthvolle Weiber und liebliche Kinder. Das Ganze macht den Eindruck festlicher Pracht.

4. Der Tod des Ananias. Eine Darstellung von meisterhafter Entwickelung des Vorganges. Im Mittelgrunde eine Tribune, auf welcher die Apostel versammelt sind. Auf der einen Seite tragen mehrere Leute (zur Ausführung der beschlossenen Gütergemeinschaft) ihre Habe herbei; unter ihnen ein Weib, die bedächtig ihr Geld überzählt, statt dasselbe zutrauungsvoll hinzugeben, ohne Zweifel die Frau des Ananias.

uf der andern Seite Arme, deren aus dem gemeinsamen
urath mitgetheilt wird. Im Vorgrunde Ananias, der zur
trafe seiner Lüge krampfhaft zuckend zu Boden stürzt, andre
e seinen Seiten, entsetzt auseinander fahrend. Petrus, und
ohnes neben ihm, die den Zorn des Himmels auf Ananias
rabrufen, sind voll grossartiger apostolischer Majestät.

5. Stephani Steinigung. Die Figur des Heiligen ist
rzüglich ausgezeichnet. Er kniet und den Blick zum Him-
l empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und eini-
n Engeln erscheint, und bittet Gott um Barmherzigkeit für
ne Mörder. Vorn Saulus mit den Kleidern der Zeugen.
evon ist der Carton nicht mehr vorhanden.)

Zweite Reihe.

1. Pauli Bekehrung. Paulus ist vom Pferde zu Bo-
n gestürzt, über ihm die drohende Erscheinung des Heilan-
s. Nur er erblickt denselben, während seine bewaffneten
eiter die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch
e Wirkung gewahren. Bewundrungswürdiger Ausdruck
r Unruhe und Bestürzung. (Der Carton nicht mehr vor-
den.)

2. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Der
rosmul Sergius auf dem Thron, in der Mitte des Bildes,
toren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur
hten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde
n den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der lin-
n Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; mit un-
herem Tritte, mit geöffnetem Munde streckt er vor sich tastend
Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes
dieser Darstellung ist eben so meisterhaft, wie in jener des
anias ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung unter
Umstehenden. Zornmond wendet sich der Prokonsul gegen
e Gelehrten, die belangen hinter dem Zauberer stehen.

3. Paulus und Barnabas in Lystra. Ein festlicher
rzug (einem antiken Basrelief nachgeahmt), der dem Pau-
vor den Stufen eines Tempels dargebracht werden soll.

Auf der einen Seite, vor dem Zuge, ein Lahmer, der seine Krücken von sich geworfen hat und sich dankend zu Paulus wendet. Dieser, auf der andern Seite stehend, zerreisst sein Gewand vor Zorn über den Wahn der Heiden. Ein Jüngling, der die Geberde des Apostels beachtet, sucht den Opferer zu unterbrechen. Bei dem Festpomp der Gesammtdarstellung ist auch hier Ursach und Folge der Begebenheit auf treffliche Weise vereint.

4. **Pauli Predigt zu Athen.** Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und spricht zu dem Volke, das ihn im Halbkreise umgiebt. Paulus, beide Arme zum Himmel erhoben, ist eine höchst würdige Gestalt, voll des Charakters überzeugender Beredsamkeit. In den Zuhörern zeigt sich mannigfache Verschiedenheit des Eindruckes. Ueberaus sprechend unterscheiden sich die Parteien der verschiedenen philosophischen Sekten, der Stoiker, Epikuräer u. a. m. Die Sophisten streiten, andre stehen zweifelnd oder in träger Gleichgültigkeit, beobachtend oder im Nachsinnen in sich gekehrt, andre voll Glauben von der Wahrheit ergriffen.

5. **Paulus im Gefängnisse zu Philippi beim Erdbeben.** Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Hinter dem Gitter des Gefängnisses der Apostel betend, Wächter vor demselben. (Sehr schmale Tapete, der Carton nicht mehr vorhanden).

Diese sämmtlichen Darstellungen sind auf ihren Rändern mit Zierrathen umgeben, welche dem Styl der Verzierungen in den Logen verwandt sind. Die Seitenstreifen sind, im Geschmack der Arabesken, mit anmuthigen Figuren meist mythologischen Inhalts in natürlicher Farbe geschmückt. An den Sockeln, unter den Hauptbildern, sind kleine friesartig componirte Bilder in Bronzefarbe. Die unter den Darstellungen der zweiten Reihe enthalten Scenen der Apostelgeschichte, welche mit den Hauptbildern in Zusammenhang stehen und die weitere Folge und Verbindung der einzelnen Geschichten vorführen. Die Sockelbilder der ersten Reihe stellen Begebenheiten

s der früheren Geschichte Leo's dar; sie sind durchweg Style antiker Reliefs behandelt, womit jedoch das bei den chtigsten Portraitfiguren beibehaltene Costüm der Zeit in en Einklang gebracht ist. Beide Reihen geben neue Be- e von dem durchwaltenden Schönheitssinn und von dem schmack des Künstlers, der auch dem minder Bedeutenden eigenthümliche Gepräge seines Adels zu geben wusste.

§. 78. In denselben Gemächern des Vatikans, wo die n beschriebenen Tapeten aufbewahrt werden, befindet sich h eine zweite Folge derselben, deren Erfindung ebenfalls phael angehört. Dies sind zwölf an der Zahl, von höheren ensionen, und ohne jene verzierenden Beiwerke. Sie len Begebenheiten aus dem Leben Christi vor und sind e Zweifel erst nach jenen angefertigt, wohin schon die Be- hnung, die ihnen von den Aufsehern der Sammlung gege- wird (als Arazzi della scuola nuova, während jene Arazzi a scuola vecchia heissen) zu deuten scheint. Dass unter haels unmittelbarer Leitung die Cartons zu diesen Tapeten fertigt seien, ist sehr zweifelhaft, indem der grösste Theil selben eine ungleich minder vollkommene Zeichnung er- nen lässt. Im Gegentheil befinden sich auf einigen offen- Elemente eines seiner Schule fremden, niederländischen rakters, welche vermuthen lassen, dass die Cartons, we- ens zum Theil, erst von niederländischen Künstlern (wie hard van Orley und anderen) ausgeführt worden sind. aber das Allgemeine der Erfindung, der Composition, Styls in diesen Werken anbetrifft, so kündigt sich hier, Mehrzahl nach, das unverkennbare Eigenthum Raphaels, lbe Grazie und anmuthvolle Würde an, die das charakte- che Merkmal seiner Productionen ist.

Zu den schönsten Arbeiten dieser zweiten Folge gehö- vornehmlich: — Die Anbetung der Könige, gross, figu- ich; das zahlreiche, prächtige Gefolge der Könige in igem Staunen und Anbetung um die Hauptgruppe ver- elt. — Die Auferstehung Christi, ähnlich gross und figu-

reureich; der siegreich hervorstrahlende Erlöser als bedeutsamer Mittelpunkt, gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegungen unter den Schaaren der Wächter, welche entsetzt entfliehen oder zu Boden stürzen. — Drei schmale Tapeten mit der Darstellung des Kindermordes, jede für sich ein eigenthümlich kunstreiches und selbständiges Bild dieses an den mannichfaltigsten Motiven reichen Gegenstandes, — alle aber höchst anziehend wiederum durch jenen reinen Geist der Schönheit, der auch das Herzzerreissende künstlerisch zu fassen und so die innige Theilnahme des Beschauers zu erwecken wusste, während bei anderer Auffassung das Auge nur durch empörende Scenen zurückgeschreckt wird. (Noch eine vierte grössere Composition des Kindermordes, wo Raphael in den Gestalten der verzweifelt fliehenden Mütter eben denselben hohen Reiz, dieselbe sittliche Zartheit ausgesprochen hat, ist nach einer Zeichnung des Meisters von seinem Schüler Marc-Anton in Kupfer gestochen.)

Nach den, im Auftrage Leo's X. gearbeiteten Tapeten wurden, bei dem grossen Beifall, den diese prächtigen Luxusartikel fanden, für mehrere andre Orte Wiederholungen gefertigt, wie sich noch gegenwärtig an verschiedenen Orten, zu Dresden, Mantua, in England, Frankreich, u. s. w. mehrere Exemplare derselben vorfinden.

§. 79. Endlich erwähne ich noch der Gestalten der 12 Apostel, welche nach Raphaels Entwürfen in einem, nachmals veränderten Zimmer des Vatikans ausgeführt waren (Grau in grau). Vermuthlich waren dies dieselben Compositionen, welche von Marc-Anton in Kupfer gestochen wurden und die man noch gegenwärtig, ebenfalls von Schülern Raphaels, an den Pfeilern der Kirche S. Vincenzo alle tre fontane ausserhalb Rom gemalt sieht. Es sind würdige Gestalten mit schöner Gewandung, doch ohne rechte Grossartigkeit. —

§. 80. Neben diesen bedeutsamen Aufgaben, welche Raphael innerhalb 12 Jahren für den päbstlichen Hof ausführte,

wurde seine Thätigkeit noch auf's Mannigfachste von Privatleuten in Anspruch genommen. Ich nenne unter diesen Arbeiten zunächst zwei Freskogemälde, welche in römischen Kirchen ausgeführt sind. Das eine derselben befindet sich in 1.
der Kirche S. Maria della Pace, über dem Bogen der ersten Seitenkapelle zur Rechten des Einganges, und stellt vier Sibyllen, von grösseren und kleineren Engelgestalten umgeben, vor. Es gehört zu Raphaels allervorzüglichsten Werken. Meisterhaft ist hier der gegebene, scheinbar ungünstige Raum benutzt und ausgefüllt, und durch die Engelgestalten, welche Schrifttafeln halten und dieselben den Sibyllen zum Schreiben oder das Geschriebene zum Lesen bringen, eine geistreiche Mannichfaltigkeit in die streng rhythmische Anordnung des Ganzen gebracht. Eine wundersame Anmuth in den Stellungen und Bewegungen, eine eigenthümliche Harmonie der Formen und des Colorits geht durch das ganze Bild (in dem nur leider hie und da bedeutende Restaurationen nöthig geworden sind). Sehr interessant ist der Vergleich dieses Werkes mit Michelangelo's Sibyllen, der jeden der beiden Meister in seiner eigenthümlichen Trefflichkeit zeigt: während letzterer in seinen Compositionen grossartig, erhaben und tiefsinnig erscheint, so trägt Raphael auch in diesem Gemälde das Gepräge seiner heiteren und offenen Anmuth. In der Ausführung des Gemäldes der Sibyllen stand dem Raphael sein Schüler Timoteo della Vite zur Seite.

Weniger zu Raphaels Gunsten fällt ein solcher Ver- 2.
gleich bei dem zweiten Freskobilde aus, welches er an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Rom ausführte. Es stellt den Propheten Jesaias dar, hinter dem zwei Genien eine Schrifttafel halten. Hier sieht man ein sehr absichtliches Bestreben, der Gewalt des Michelangelo nachzueifern, statt deren aber nur, bei allen Vorzügen der Technik im Einzelnen, ein übertriebenes, affektirtes Wesen zu Tage gekommen ist.

In Bezug auf den Vergleich mit Michelangelo ist hier 3.
noch ein kleines Oelbildchen anzuführen, welches Raphael be-

bereits im Jahre 1510 gemalt hatte: die **Vision des Ezechiel**, gegenwärtig in der Gall. des Palastes Pitti zu Florenz befindlich. Es stellt den Herrn in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe dar, — ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, und der Engel anbetend zu deren Seite, — die Arme ausgebreitet und von zwei Genien getragen. In diesem kleinen Bilde ist eine Würde, Majestät und Erhabenheit, und diese wiederum mit einer so unergründlichen Schönheit verschmolzen, der Contrast jener beiden zarten Genien zu der Gestalt des Allmächtigen in so edler Weise gehalten, das Ganze der Composition so klar entwickelt, dass es in der That als eins der vorzüglichsten Meisterwerke des Künstlers genannt werden muss. Michelangelo hatte den Typus des Gott-Vaters in ähnlicher Weise vorgebildet: er stellte ihn, wie im Wehen des Sturmes, — Raphael wie im Glanze der aufstrahlenden Sonne dar. Auch hier sind beide Meister wunderbar gross, beide ähnlich und verschieden und keiner von ihnen der grössere. — Was die Ausführung des Bildes im Palaste Pitti anbetrifft, so entspricht diese vollkommen den ersten Arbeiten Raphaels in Rom und enthält sogar noch gewisse Reminiscenzen an seine frühere Periode. Eine Copie, früher in der Gallerie Orleans befindlich und für das Original gehalten, ist gegenwärtig zu Stratton in England.

§. 81. Raphael ist, wie ein jeder Künstler, stets da am Vollendetsten, wo keine fremdartigen Einflüsse störend auf ihn einwirkten, wo er frei und unabhängig dem Drange seines Innern, der Richtung seines Gemüthes gefolgt ist. Sein Element vor Allem war, ich wiederhole es, die Grazie, die Schönheit der äusseren Form, sofern diese der Ausdruck innerer Sittlichkeit ist. Daher gehören, trotz jener grossartigen Aufgaben, womit die Päbste ihn beschäftigten, vornehmlich die **Madonnen und heiligen Familien**, deren er eine grosse Menge geschaffen, zu denjenigen Werken, welche seine Eigenthümlichkeit in klarster Entfaltung zeigen. Hier konnte jene Grazie sich vollkommen frei und ungehindert aussprechen

seine Jugendwerke, von denen ich früher gesprochen bewegen sich am Liebsten in Darstellungen dieser Art; enn die frühesten Arbeiten ein eigenthümlich träumerisch es Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung ebens zeigen; so halten die hieher gehörigen Werke sei- itten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger pfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuth r Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst ; sie stellen das innigste Verhältniss des menschlichen , darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniss milie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch r Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebe- Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jung- her Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die errn geboren hat: der Christusknabe ist nicht nur ein s unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt gleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen vordeutet. Die mannigfachen Darstellungen dieses Ge- ndes lassen übrigens, wie sie den verschiedensten Wech- der Zahl, in Stellung und Gruppirung der dargestellten en enthalten, bald eine mehr naive, bald eine tiefere ung vorherrschen und gewähren so die interessantesten ichungspunkte. Nicht alle jedoch sind von Raphael's Hand durchgeführt: manche sind wohl nur nach seinem fe und in seinem Atelier gemalt und nur die letzte Vol- g sein Eigenthum: manche auch, die seinen Namen füh- nd nur Werke seiner Schule, die im Geiste des Mei- n arbeiten strebte.

nter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejeni- s, welche den früheren Jahren von Raphaels Aufent- Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner streng- Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeuten- ormat; in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe

zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

2. **Madonna aus dem Hause Aldobrandini** (zu Rom), gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London. Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich hebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfasst. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf dem Schoosse der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arkade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit. Das Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten. — Eine alte Wiederholung desselben beim Hrn. Camuccini zu Rom.

3. **Madonna des Herzogs von Alba**, im Besitz des Hrn. W. G. Coesvelt zu London. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz, welches dieser umfasst, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem, ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigner Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

4. **Madonna della sedia**, im Palaste Pitti zu Florenz. Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schoosse, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte; sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in sei-

nen Formen, schaut ernst, offen und gross darein. Das Bild ist ausserordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della tenda, im Besitz des Königs von Baiern. Eine Wiederholung des Bildes in der königl. Gallerie zu Turin, ebenfalls für ein Original ausgegeben. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Bewegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars. 5. 6.

Maria mit dem Kinde in der Sammlung des Hrn. Rogers zu London. (Aus der Gallerie Orleans stammend.) Maria, halbe Figur voll jungfräulichen Adels, hinter einem Gesimse, darauf das Christkind steht, indem es sich lächelnd an sie schmiegt und ihren Hals umfasst. Das Bild ist gegenwärtig ganz verwaschen, in technischer Beziehung wegen der nunmehr hervorgetretenen klaren und etwas röthlichen Untermalung merkwürdig. 7.

Maria mit dem Kinde in der Stafford-Gallerie zu London. (Aus der Gall. Orleans stammend.) Maria, halbe Figur, hält das Christkind auf ihrem Schooße hingestreckt und betrachtet es mit mütterlichem Wohlgefallen: das Kind, in reizendster lebendiger Bewegung, wendet sein Köpfchen in die Höhe und blickt sie wie in tiefer Ahnung, doch liebend an.— Mehrere alte Wiederholungen, z. B. in dem Museum von Berlin und dem von Neapel. 8.

Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reicherer Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indess mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raphael beendet wurden. Ja, verschiedene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eignen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

Zu letzteren dürfte das unter dem Namen der **Vierge**

aux candelabres bekannte Madonnenbild, im Schlosse zu
10. Lucca befindlich, gehören. — Die Madonna dell' impan nata, im Palast Pitti zu Florenz, lässt im Wesentlichen auch nur Schülertechnik erkennen. Das Bild scheint aus mehreren Entwürfen des Meisters zusammengesetzt. Sehr schön sind die beiden heiligen Frauen, welche das Kind verehren, dagegen dem kleinen Johannes, der im Vorgrunde sitzend auf dasselbe hinweisst, die leichte Naivetät Raphaels mangelt. Doch ist der Körper des Christkindes weich und zart gemalt. Den Namen führt das Gemälde (welches, beiläufig bemerkt, mehr dem andre heilige Familien Raphaels im Charakter eines Altarbildes componirt ist) von dem im Hintergrunde befindlichen
11. Vorsatzfenster. — Die Madonna del passeggio in der Stafford-Gallerie zu London (früher in der Gallerie Orleans, noch früher in der der Königin Christine von Schweden) scheint von Francesco Penni gemalt. Sie stellt Maria mit dem Kinde, lustwandelnd in einer Landschaft dar, und den kleinen Johannes, welcher im Begriff ist, den Gespielen zu küssen. Die Gruppe der Kinder ist ungemein anmuthig, fast wie aus Raphaels florentinischer Periode, die Gewandung der Maria aber schwer und eher den Arbeiten späterer Künstler zu vergleichen. Mehrere Wiederholungen, u. a. im Museum von Neapel. — Aehnlich auch verhält es sich mit verschiedenen Bildern einer verwandten Darstellung, in welcher die Jungfrau von dem schlafenden oder eben erwachenden Kinde den Schleier aufhebt, womit dasselbe bedeckt war. Die, in denen das Kind schlafend dargestellt ist, führen insgemein den Namen Silen
12. tium (Silence). Hieher gehört vornehmlich die Vierge au diadème im Museum zu Paris, wo Maria, eine Krone auf dem Haupte tragend, vor dem schlafenden Kinde in knieender Stellung sitzt, der kleine Johannes anbetend zur Seite; sowie ähnliche Compositionen in mehr oder minder freier Nachahmung desselben Gegenstandes. — Erwachend ist das Kind in
13. einem Bilde dargestellt, dessen Original sich zu Loreto be-

§. 81, 12. Das Original des genannten Bildes soll neuerlichst, aus dem Nachlass eines französischen Geistlichen herstammend, in Trier aufgetaucht und nach England verkauft sein.

malen haben soll, bei Gelegenheit der französischen Erobe-
rungen aber verschollen ist. Eine Wiederholung desselben
befindet sich u. a. im Museum zu Paris.

Durchweg indess geht durch diese heiligen Familien der
späteren Epoche Raphaels, mag der Antheil des Meisters an
deren Ausführung grösser oder geringer sein, derselbe Zug
einer grossartigen idealen Schönheit, den wir bereits an den
übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier
ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende In-
nigkeit der Jugend, sondern der klare, heitre Genuss des Da-
seins, durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im
Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrach-
tung uns zur Verehrung hinreisst, aber es sind die liebens-
würdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Ver-
einigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kin-
der den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die
Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit
den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Jo-
seph zugesellt. Zu den Darstellungen der heil. Familie, in
welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vor-
nehmlich folgende:

Die unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Fa- 10
milie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder,
als Composition betrachtet ohne Zweifel die grossartigste von
Raphaels heiligen Familien. In trefflichster Harmonie ordnen
sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe.
Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit
dem einen Fusse die Wiege, die vor der Gruppe steht; Jo-
hannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von
Spanien, der das Bild aus der Gallerie Karl's I. von England
hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen
haben: „Dies ist meine Perle!" Daher der Name des Bildes. —
Ein kleines Bildchen der heiligen Familie, im Museum von 15
Paris. Das Christkind, auf der Wiege stehend, liebkost den
Johannes. (Die Ausführung dem Giulio Romano beigemessen).

16. — Die sogenannte Madonna col divino amore, im Museum von Neapel. Das Christuskind auf dem Schoosse der Maria sitzend, segnet den Johannes, während Elisabeth sein Aermchen unterstützt. Die Ausführung sehr trefflich, obgleich von Einigen ebenfalls dem Giulio Romano beigemessen. —
17. Auch ist hierher, wenn ich nicht sehr irre, die Madonna della gatta (mit der Katze) zu rechnen, die sich im Museum von Neapel befindet und nach Raphaels Tode von Giulio Romano ausgeführt wurde. Es ist eine schöne Scene liebenswürdiger Häuslichkeit, trefflichst componirt.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph die
18. Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lucertola, — „mit der Eidechse," weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist) rühmlich genannt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei" entgegenhält. Die Ausführung
19. ebenfalls dem Giulio zugemessen. (Eine als Copie des Giulio Romano bezeichnete Wiederholung, hart und kalt gemalt, im Palaste Pitti zu Florenz). — Eine von Raphaels Schülern öfters wiederholte Composition, wo beide Kinder mit emporgehobenen Händen einen ähnlichen Pergamentstreifen hal-
20. ten; ein Exemplar zu Stratton, dem Landsitz des S. Th. Ba-
21. ring in England, ein andres bei dem Kunsthändler Neuwenhuys
22. zu London, u. s. w. — Eine heilige Familie in der k. k. Gallerie zu Wien. Maria hält knieend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls knieend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel am Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes emporzuheben. Das Bild ist frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

23. Sehr eigenthümlich ist endlich noch das grosse Bild der heiligen Familie, welches Raphael im J. 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknieen und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, knieend,

die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Jo-
, in stiller Betrachtung. Zur Seite zwei Engel, von de-
der eine Blumen über das Christkind streut, der andre
Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Aus-
ck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein
emein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Li-
, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, voll-
nigen Accorde zusammenfügen. An der Ausführung hat
lio Romano Theil.

Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das in [24.]
nien befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer
egnung mit Elisabeth) anzureihen. Die Köpfe sind vor-
lich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld
Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und die
randung scheint minder bedeutend. —

Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen gröss-
en Compositionen aus der in Rede stehenden Periode Ra-
els, welche die Madonna als die Königin des Himmels dar-
len; doch musste hier natürlich ihrer kirchlichen Bestim-
ng gemäss, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es
zu bemerken, dass Raphael in diesen Compositionen, in
en verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind,
eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch
sere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und
selben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewusst hat,
hrend die früheren Meister die Figuren entweder einfach
in gleichmässiger Ruhe nebeneinanderstellten oder ihnen
gleicher Willkühr, nur des äusseren malerischen Effektes
gen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raphael
drei grosse Altarblätter der Art gemalt, welche zugleich
elerum interessante Beispiele für seine verschiedenartige
ffassung des Madonnencharakters geben.

Die Madonna von Fuligno (Vierge au donataire), [25.]
der Gallerie des Vatikans zu Rom, ist das frühste unter
sen und etwa um die Zeit der Vollendung der Stanza
lla segnatura entstanden. Es ward von einem Höf-

linge Julius II, Gismondo Conti, ursprünglich für die Kirche Ara Cel zu Rom, bestellt und kam von da nach Fuligno, daher die Benennung. Auf dem oberen Theil des Bildes erblickt man Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend, in einer Sonnenglorie, die von Engelknaben umgeben ist. Unten auf der einen Seite der Donator, knieend und die Hände gegen die Jungfrau faltend; hinter ihm, stehend, der heil. Hieronymus, der ihn der Maria empfiehlt. Auf der andern Seite Franciscus, wiederum knieend, das Antlitz emporgewandt und mit der einen Hand aus dem Bilde hinaus auf die Gemeinde deutend, für die er den Schutz der Gnadenmutter erfleht; hinter ihm Johannes der Täufer, der den Beschauer anblickt, indem er zur Maria emporweist, um ihn zur Verehrung der Gebenedeiten aufzufordern. (Die in den beiden letzten Figuren ausgedrückten Wechselbezüge des Bildes zu der gläubigen Gemeinde kehren von dieser Zeit ab in mannigfacher Modification in den Altargemälden der katholischen Kirche wieder.) Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, eine Tafel (die zu einer Inschrift bestimmt war) in den Händen haltend. In der Ferne eine Stadt, in welche ein Meteor oder eine Bombe fällt, und drüber ein Regenbogen, ohne Zweifel zur Bezeichnung einer Gefahr und wunderbaren Rettung, deren Gedächtniss das Bild gewidmet wurde. — Im Allgemeinen trägt dies Bild, so schön und würdig die Gesammtanordnung, so trefflich die Ausführung einzelner Partieen ist, doch ein Gepräge, welches einer nur vorübergehenden Entwickelungsstufe des Künstlers anzugehören scheint; es ist etwas von jener ekstatischen Begeisterung darin, die bei andern Künstlern (z. B. dem Coreggio) zu eigenthümlicher Auffassung und Durchbildung der Gegenstände hingeführt hat, mit der schlichten und ruhigen Grazie Raphaels aber nicht in guter Uebereinstimmung steht und im Gegentheil einige wirkliche Mi-stände hervorgebracht zu haben scheint. Vornehmlich trifft diese Bemerkung die Figuren des Johannes und Francisc. Johannes blickt in sonderbar phantastischer Bewegung zu Bilde hinaus, die Zeichnung seines Armes hat sogar etwas

trächtlich Manieriertes; Franciscus hat den Ausdruck schwärmerischer Verzückung und sein Gesicht ist auffallend schwach in der Malerei (röthliche, gelbliche, graulichte Töne, die schwerlich ganz dem etwanigen Restaurator zugeschrieben werden dürften.) Hieronymus ferner sieht in einer gewissen Verdriesslichkeit empor, in der ich nicht, wie andre gewollt, einen besonderen Ausdruck schmerzlicher Hingebung, vielmehr nur eine bis zum Manierirten übertriebene Augenbildung erkennen konnte, die nicht allzuselten dem Blick raphaelischer Gestalten etwas Scharfes giebt und die noch in einigen seiner Bilder in starkem Maasse wiederkehrt. Maria endlich und das Kind, die sich dem Donator zuwenden, sind in einer, wenn auch anmuthigen, doch für die Majestät der Himmelskönigin vielleicht zu bewegten Stellung gezeichnet; der Ausdruck ihres Gesichtes ist ausserordentlich hold und süss, aber auch mehr im Charakter eines irdischen Weibes als eines verklärten Wesens gehalten. Der Donator dagegen ist äusserst trefflich und in treuherziger Wahrheit dargestellt, der Engelknabe mit der Inschrifttafel wunderlieblich und zart.

Ungleich ruhiger und grossartiger dem Gesammteindrucke nach, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), zu Spanien im Eskurial befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt. Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nemlich, auf der Stufe des Thrones kniend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den

Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Kniee niederlässt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

27. Das bedeutendste dieser drei Werke ist die **Madonna des heil. Sixtus**, in der Gallerie zu Dresden. Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten knieend der heil. Sixtus und die heil. Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schliesst das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raphaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eignen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewusstsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann

sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreissen, um auch die grossartige Würde des heiligen Pabstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigendster Weise anschliessen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raphaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil lässt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, dass dasselbe vollständig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuss desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind. — Nach Vasari's Bericht malte Raphael dies Bild für den Hauptaltar der Mönche des heil. Sixtus zu Piacenza; wenigstens befand es sich daselbst zu seiner Zeit und ging von dort erst im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Nach der geistreichen Vermuthung eines neueren Kunstkenners dürfte indess Raphael ursprünglich dasselbe als Processionsbild gefertigt haben *). Wenn diese Vermuthung zur Zeit freilich noch nicht schwarz auf weiss bewiesen ist, so spricht gleichwohl die eigenthümliche Composition, sowie die äussere Beschaffenheit des Gemäldes sehr dafür; und wir können uns in der That keinen erhebenderen Eindruck denken, als diese verklärte Erscheinung, zur Eröffnung einer feierlichen Procession, von den Kerzen, den Weihrauchdüften, den heiligen Gesängen des Ordens begleitet, über den Häuptern des anbetenden Volkes langsam vorüberschweben zu sehen. —

In die Klasse dieser Altarbilder gehört noch das Gemälde der heiligen Cäcilia, welches in den früheren Jahren von 18

*) Die Gründe für die Annahme, dass das Bild ein Processionsbild gewesen, s. bei v. Rumohr, Italienische Forschungen III. S. 129 ff. — Ders. Drei Reisen nach Italien, S. 74 ff.

Raphaels Aufenthalt zu Rom gefertigt wurde. Es befin
sich in der Pinakothek zu Bologna; früher war es in der d
tigen Kirche S. Giovanni a monte, und schmückte den Al
der Bontivoglj, in deren Auftrage es gemalt war. Es st
die heilige Cäcilia in Mitten von vier Heiligen dar: Johan
und Augustin hinter ihr, Paulus und Magdalena vorn zu
Seiten des Bildes; oben in den Wolken eine Glorie lob
gender Engel; zu den Füssen der Magdalena musikalische
strumente, zum Theil zerbrochen. Cäcilia richtet den Bl
zu den Engeln empor, deren Gesänge sie vernommen; in ih
Händen hält sie umgekehrt eine Handorgel, deren Pfeifen s
zu lösen beginnen (dies, sowie jene andren Instrumente
das Verhältniss der irdischen Musik zu den Chören der
gel hindeutend). Johannes, ein wunderbar schöner Kopf,
trachtet die Begeisterung der Heiligen mit sehnsuchtsvoll
Entzücken, Augustin ruhiger: Paulus, eine kraftige Gestalt
grossartiger Gewandung, blickt sinnend auf die Instrume
deren Klang verschollen ist, nieder; Magdalena, deren mil
Ausdruck noch an Raphaels Jugendbilder erinnert, wendet s
wiederum zum Beschauer, indem sie ihn auf den heiligen V
gang aufmerksam macht. So zieht sich durch diese einf
zusammengesetzte Gruppe eine fortschreitende Theilnahme
die in der freien Offenbarung, welche der Cäcilia zu T
wird, einen bedeutsamen Mittelpunkt findet: doch konnte
in deren, wenngleich schönem und edlem Gesicht nicht je
Ausdruck höherer Heiligung finden, den der Moment w
sehen lässt, und schwerlich dürfte die, zwar stark getad
Restauration des Bildes sich soweit erstreckt haben, dass
dieser Mangel zur Last fallen sollte. —

Ich schliesse hier die Betrachtung von ein Paar Altar
dern an, welche die Gestalten einzelner Heiligen darstel
Zunächst zwei Bilder mit der heil. Margaretha als Be
gerin des Drachens. Das eine derselben befindet sich in
k. k. Gallerie zu Wien. Es stellt die Heilige dar, wie
furchtbare Ungethüm sich um sie her windet und sie das

cius gegen dasselbe erhebt. Es dürfte in die mittlere Zeit von Raphaels Aufenthalt zu Rom gehören und hat in Stellung und Geberde etwas, was nicht undeutlich den Einfluss der Darstellungsweise Michelangelo's erkennen lässt. — Das andre befindet sich zu Paris, und soll bereits ursprünglich für König Franz I. gearbeitet sein: es gehört in Raphaels spätere Jahre und wurde zum grössten Theil von Giulio Romano ausgeführt. Hier tritt Margaretha auf den Flügel des Drachens und hält die Siegespalme in der Rechten: sie trägt das Gepräge zarter jungfräulicher Unschuld und Anmuth. Leider wurde das Bild bei dem Uebertragen von dem Holz auf Leinwand fast gänzlich verdorben.

Sehr bedeutend ist das Gemälde mit dem heil. Erzengel Michael im Museum von Paris, welches Raphael im J. 1517 ebenfalls für Franz I. gearbeitet hat. Wie ein Wetterstrahl des Himmels schwingt sich der himmlische Kämpfer auf Satan nieder, der sich verzweiflungsvoll zu seinen Füssen windet. Er ist mit einem Schuppenharnisch angethan und trägt eine Lanze in den Händen, indem er mit dieser zum tödtlichen Stosse auf den Widersacher ausholt. Die grossartige Schönheit und ruhige Majestät des geflügelten Jünglinges, das Momentane des Augenblickes, der in kühner Verkürzung auf die Felsschlacken niedergestürzte Satan geben ein Bild von der imposantesten Wirkung.

An verschiedenen Orten befindet sich eine Darstellung des Täufers Johannes in der Wüste, jugendlich, dem Beschauer gegenüber sitzend und begeistert auf ein Kreuz hinsehend, das ihm zur Seite befestigt ist. Die Mehrzahl, wenn nicht alle dieser Bilder, dürfte von den Händen verschiedener Schüler, mit Benutzung von Modellzeichnungen des Meisters (wie sich z. B. eine solche von ausgezeichneter Schönheit in der florentinischen Gallerie der Uffizien befindet), ausgeführt sein. Ein vorzügliches Gemälde dieser Art in der Gallerie zu Darmstadt: andre zu Florenz, Bologna, Paris, in England

§ 81, 20. 21. Vergl von Rumohr, Ital. Forschungen, III, S. 135

u. s. w. Eine gute, etwas spätere Wiederholung, dem Francesco Salviati zugeschrieben, im Museum von Berlin. —

Den Beschluss dieser Uebersicht machen wir mit zwei grossen Altarblättern von historischer Composition, ebenfalls aus
34. der späteren Zeit Raphaels. Das frühere von diesen ist die im Museum von Madrid befindliche **Kreuztragung Christi**, **lo Spasimo di Sicilia** genannt von dem Kloster S. Maria dello Spasmo zu Palermo, für welches das Bild gearbeitet worden war. Auch hier tritt uns, wie bei den Tapeten, zunächst wieder die geistreiche Entwickelung der Begebenheit und die treffliche Anordnung der Composition entgegen. Der Zug, der den Heiland zur Schädelstätte führt, ist so eben an einer Biegung des Weges angekommen. Hier stürzt der Heiland unter der Last des Kreuzes nieder; ein Scherge, der auf der einen Seite des Bildes in prahlerischer Entfaltung kräftiger Körperformen steht, reisst ihn an dem Stricke empor, den er ihm um den Leib geschlungen. Simon von Cyrene, der dem Zuge entgegenkam, wendet sich, ein kräftiger Mann, zürnend gegen den Schergen und ist im Begriff, Christo die Last zu entheben, während ein andrer, hinter ihm stehend, sie wieder auf den Gemarterten niederdrückt. Dieser wendet, ohne auf den eigenen Schmerz zu achten, sein Antlitz tröstend zu der Gruppe der Weiber, die auf der andern Seite des Bildes neben ihm herschritt. Maria, die Hände verzweiflungsvoll gegen den Sohn ausgestreckt, sinkt nieder ins Knie, von Johannes und Magdalena gehalten. Hinter ihnen folgt der Zug der Krieger aus dem Thore der Stadt, während ein Fahnenträger, der vor den Schergen herritt, sich bereits nach dem im Hintergrunde befindlichen Berge umwendet. — Mit grosser Kunst ist in dieser figurenreichen Zusammenstellung die Gestalt Christi freigehalten, so dass sie, obgleich in ungünstiger Stellung, doch wiederum einen eigenthümlichen Adel entwickelt; der Kopf, ein Bild der heiligsten Duldung und des göttlichsten Schmerzes macht den Mittelpunkt des Gemäldes aus, während sich die Köpfe der Schergen, des Simon und der Frauen wie im Halbkreise umherordnen. Die mannigfachen

Stufen des Mitgefühls sind unter den Freunden des Erlösers vortrefflich ausgedrückt, doch dürfte (wenn es erlaubt ist, nach den Kupferstichen zu urtheilen) in einzelnen Köpfen, namentlich dem der Magdalena, wiederum jene übertriebene scharfe Formenbezeichnung hervortreten, deren bereits bei der Madonna von Foligno gedacht wurde.

Das spätere dieser beiden Bilder ist die Verklärung 36.
Christi auf dem Berge Tabor, in der Gallerie des Vatikans zu Rom, früher in der Kirche S. Pietro in Montorio daselbst befindlich. Es ist das letzte Werk des Meisters und erst nach seinem Tode gänzlich vollendet, dasjenige, welches über der Leiche des Hingeschiedenen als die Trophäe seines Ruhmes der öffentlichen Verehrung ausgestellt ward. Zeichnete sich das vorige Bild, gleich den Compositionen der Tapeten, wesentlich in der dramatischen Entwickelung einer historischen Begebenheit, in dem bedeutsamen Hervorheben des Hauptmomentes, in der Grossheit des Styles aus, so verbindet sich hier mit diesen Vorzügen noch eine tiefere symbolische Auffassung, welche in der Darstellung einer besonderen Begebenheit zugleich eine allgemeine Idee, eine Weltansicht ausspricht. Hier vornehmlich ist es die Tiefe und die Kraft des Gedankens, wovon der Beschauer bewegt wird und welche unmittelbar, ohne dass er eines Schlüssels zur Auflösung des Inhaltes bedürfte, aus dem Bilde zu ihm spricht. — Das Bild zerfällt in zwei Theile, von denen der untere der Masse nach als der bedeutendere und vorherrschende erscheint. Hier sieht man auf der einen Seite des Bildes neun von den Jüngern des Herrn versammelt: zu ihnen drängt von der andern Seite eine Schaar Volkes herein, welches einen besessenen Knaben mit sich führt. Der Knabe, dessen Glieder von dämonischer Gewalt krampfhaft verzerrt sind, wird von den Armen des Vaters gehalten, der mit Wort und Blick gewaltsam Hülfe zu fordern scheint; zwei Weiber zu seinen Seiten, von denen die hintere mit rührender Bitte, die andre, im nächsten Vordergrunde auf die Kniee niedergeworfen, mit leidenschaftlichem Ungestüm auf das Leiden aufmerksam macht. Alle rufend,

bittend, flehend, die Arme nach Hülfe ausstreckend. Bei den Jüngern, die in verschiedenen Gruppen zusammengeordnet sind, wechselt Staunen, Entsetzen und Mitgefühl in den mannigfachsten Graden. Einer, dessen zartes, jugendliches Antlitz die innigste Theilnahme ausdrückt, wendet sich zu dem unglücklichen Vater, das eigne Unvermögen zur Hülfe deutlich bezeichnend: ein andrer neben ihm, weist nach oben empor, noch ein andrer wiederholt diese Geberde. Der obere Theil des Bildes wird durch eine Anhöhe (zur Bezeichnung des Berges Tabor) gebildet; dort liegen die drei Jünger, die Christus mit hinaufnahm, von dem göttlichen Lichte geblendet; und über ihnen, von wunderbarer Glorie umflossen, schwebt der Heiland in ruhiger Seeligkeit, Moses und Elias zu seinen Seiten. — Die Doppelhandlung des Bildes, an welcher nüchterne Kritiker Anstoss genommen, erklärt sich historisch zur Genüge, sofern eben jene Begebenheit mit dem besessenen Knaben in der Abwesenheit Christ vorging: aber sie erklärt sich noch ungleich bedeutender, wenn wir den tieferen, allgemeingültigen Inhalt des Bildes berücksichtigen. Dann haben wir nicht erst nöthig, die Bücher des neuen Testamentes zur Entwickelung der Thatsachen nachzuschlagen; dann stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigne Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; dann erblicken wir oben, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von dem Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Dann werden auch jene künstlerischen Freiheiten, an denen ebenfalls schon manch ein kümmerlich befangenes Auge Anstoss nahm, — die niedrige Erderhöhung statt eines Berges, der veränderte Augenpunkt für die oberen Gruppen (so dass diese nicht in der Verkürzung von unten, sondern in vollkommener Entwickelung der Formen, wie eine Vision, gesehen werden) — die Motive neuer und eigenthümlicher Schönheiten. — Eins jedoch scheint diesem Werke zu mangeln: es ist (wenn ich anders mein Gefühl vor dem Bilde in deutliche Worte zu übersetzen vermag) jene mehr unbefangene, reinere Schönheit

e künstlerische Gemessenheit und Einfalt in der Führung der
ien (vornehmlich bei der Gewandung), welche unmittelbar
f das Gemüth des Beschauers wirken. Die Wirkung des Bil-
s geht einerseits mehr auf den äusseren Sinn, andrerseits mehr
f den Geist des Beschauers, während der Theil unsers Ich,
wir Seele nennen, nicht seine volle Befriedigung findet.
diesem Betracht leitet das Bild bereits zu den späteren Pe-
den der Kunst hinüber. Doch soll diese Bemerkung eben
angedeutet sein. Wo trotzdem so Grossartiges, Tiefsinniges,
spielloses geleistet wurde, — ich habe nur die allgemein-
n Umrisse geben können, — da ziemt sich's, in Demuth
Haupt zu beugen.

Nur um es nicht zu übergehen, möge hier noch ein Bild 35.
annt werden, dessen Ausführung Raphael bereits in seiner
gend (1505) übernommen hatte, welcher Verpflichtung aber
t seine Erben, Giulio Romano und Francesco Penni, nach-
nen. Es ist die Krönung Mariä, die für das Kloster S.
ria di Monte Luce in Perugia gemalt wurde, gegenwärtig
der Gallerie des Vatikans. Höchstens nur zu dem oberen
eil des Bildes, welcher Christus und Maria, auf Wolken
nend, darstellt, kann eine Zeichnung Raphaels benutzt
n: man schreibt diese Hälfte des Bildes, die kräftig gemalt
und wenigstens in der Gestalt der Maria ein schönes Weib
stellt, dem Giulio Romano zu. Die untere von Fr. Penni
geführte Hälfte, wo die Apostel um das offene Grab der
gfrau versammelt sind, ist unsäglich schwach und fade,
der Composition, wie in der Ausführung.

§. 82. Wir gehen nunmehr zu den Bildnissen über, de-
Raphael in der Periode seiner Meisterschaft ebenfalls eine
sse Menge ausgeführt hat, und deren Hauptvorzug, ähnlich
bereits in den Portraits seiner früheren Periode, in der
vetät der Auffassung und in charaktervoller Darstellung
ht, womit sich aber hier (und um so mehr, als in den
entlichen Theilen des Portraits keine Schülerhülfe ange-
dt werden konnte) die gediegenste und würdigste Ausfüh-
g vereinigt. Die interessantesten Portraits sind folgende:

1. Raphaels eignes Bildniss, in der Gallerie zu München befindlich (früher im Hause Altoviti zu Rom). Der Künstler (dem Anscheine nach gegen 30 Jahre alt), der ein schwarzes Barett und langes blondes Haar trägt, blickt über die Schulter zum Beschauer hinaus und legt die Hand auf die Brust. Es ist ein italienisch glühendes Gesicht, voll schöner Sinnlichkeit, in die aber zugleich ein leiser melancholischer Zug und eine gewisse Schärfe des Ausdruckes hineinspielt. Die Malerei des Bildes ist weich und mit dunklen Schatten.

2. La Fornarina (d. h. die Bäckerin), Raphaels Geliebte. Wie die Geschichte dieses Weibes, dem Raphael bis an seinen Tod zugethan war, dunkel ist, so ist man auch über ihre Bildnisse nicht ganz im Klaren. In der Tribune der Uffizien zu Florenz wird das (mit dem Datum 1512 bezeichnete) Brustbild eines mächtig schönen Weibes, welches mit der rechten Hand den Pelzbesatz ihres Mantels fasst, für das ihrige ausgegeben. Die Formen sind sehr edel und rein, die Malerei äusserst zart, der venetianischen Technik verwandt; Hand und Arm reizend. Eigenthümlich sind die mit Gold aufgesetzten Verzierungen und die Goldlichter im Haar. Doch ist vermuthet worden, dass dies Gemälde nicht von Raphael herrühren und auch nicht die Fornarina darstellen möge. Wenigstens hat es nicht sonderliche Aehnlichkeit mit dem zwei-
3. ten Bilde der Fornarina, welches im Palaste Barberini zu Rom befindlich ist, auf dem Armbande den Namen Raphaels trägt und dessen Aechtheit (namentlich in Bezug auf den Gegenstand) nicht zu bezweifeln sein dürfte. Hier sitzt das Weib bis auf den Gürtel nackt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Shawl um die Haare ge-

---

§. 82, 1. Gegen die Annahme, dass das Bild Raphaels Freund, den Bindo Altoviti, vorstelle, s. v. Rumohr, Ital. Forsch. III, S. 169 ff. (Ebendas. S. VIII. f.)

§. 82, 2. Nach Missirini's Hypothese (bei Longhena p. 300) ist das Bild nach Michelangelo von Sebastian del Piombo gemalt und stellt die Vittoria Colonna, Marchesana von Pescara, Michelangelo's Freundin, dar.

schlungen. Die Malerei dieses Bildes ist schön, weich und, bei strengen Linien, zart; die Formen fein und nicht ohne Reiz, aber zugleich auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Gemeinheit und Derbheit. Die Augen sind gross, voll dunklen, lodernden Feuers; sie gemahnen den Beschauer wie ein Zeugniss schönerer Tage. Von diesem Bilde sind einige Wiederholungen aus der Schule Raphaels in römischen Gallerien vorhanden. — Andre weibliche Portraits, welche den Namen der Fornarina führen, übergehe ich.

Pabst Julius II., in der Tribune der Uffizien zu Flo- 4.
renz. Der hohe Greis ist hier nachsinnend, im Lehnstuhl sitzend, dargestellt. Tief unter der offen vortretenden Stirn liegen die kleinen scharfblickenden Augen, ruhig, aber voll unerloschener Kraft. Die Nase ist stolz römisch, der Mund scharf zusammengekniffen, alle Züge noch in lebendiger elastischer Spannung; das Ganze höchst meisterlich ausgeführt. — Mehrere Wiederholungen, zwei in der Gallerie Pitti, eine sehr 5.
treffliche im Museum von Berlin. 6.

Pabst Leo X., mit den Kardinälen Medici und de' 7.
Rossi, in der Gallerie Pitti zu Florenz. Der Pabst sitzt gemächlich am Tische, das aufgeschlagene Brevier vor ihm; die Kardinäle hinterwärts zu beiden Seiten. Ausserordentliche Charakteristik der drei verschiedenen Köpfe, täuschende Naturwahrheit in den Nebendingen und meisterliche Sicherheit in Beherrschung des allgemeinen Tones sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes. — Eine ausgezeichnete Kopie von 8.
Andrea del Sarto im Museum zu Neapel.

Der Violinspieler, in der Gallerie Sciarra zu Rom. 9.
Ein Jüngling, der einen Violinbogen und einen Lorbeerzweig in der Hand hält, und über die Schulter den Beschauer anblickt. Das Gesicht von geistreich decidirtem Ausdrucke, kräftig und sinnlich streng. Die Malerei vortrefflich. Mit dem Datum 1518 bezeichnet.

Johanna von Arragonien. Dies Bildniss ist in ei- 10.
ner namhaften Anzahl von Exemplaren vorhanden, als deren vorzüglichstes das in der Sammlung des Baron Speck von

Sternburg zu Leipzig (früher in der gräfl. Fries'schen Gallerie zu Wien) gepriesen wird; ein andres in der Gallerie von
10 Warwick-Castle in England, ein drittes im Pariser Museum.
12. Letzteres wird, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano
13. beigelegt. Eine Kopie von einem Schüler des Leonardo da Vinci (fälschlich diesem Meister beigemessen) in der Gallerie Doria zu Rom. Andre Wiederholungen an andren Orten. — Es ist eine Dame in der Blüthe ihrer Schönheit, die in reichem, prächtig rothem Kostüme dem Beschauer gegenübersitzt; die Umrisse und Züge des Gesichtes sind von unendlicher Reinheit und Zartheit, die Haare blond und reich auf die Schultern fallend, die grossen, sammet-dunklen Augen auf den Beschauer gerichtet. Johanna war die Tochter Ferdinands von Arragonien, Herzogs von Montalto, und Gemahlin des Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo. Ihre Schönheit erwarb ihr den Beinamen der „göttlichen". Dreihundert Poeten haben sich bemüht, ihren Ruhm auf die Nachwelt zu bringen.

Zu Raphaels geistreichsten Portraits gehören ferner noch:
14. Kardinal Giulio de' Medici, derselbe Kopf und in der-
selben Wendung, wie in dem obengenannten Portrait Leo's
15. X., ohne Zweifel die Studie zu jenem; — Graf Castiglione, edel, ritterlich, würdig, voll Feuer und lebendigen Ausdruckes;
16. — ein Jüngling der das Haupt in liebenswürdigster Nachlässigkeit auf die Hand stützt; alle drei im Pariser Museum be-
17. findlich. — Ferner: Kardinal Bibiena, auf dem Tische vor sich schreibend, ernst und nachdenklich in die Höhe
18. blickend; — Fedra Inghirami, Sekretair des Conclave's der Kardinäle, beide in der Gallerie Pitti zu Florenz. — Fran-
19. cesco Penni, Raphaels Schüler, in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Doch dürften verschiedene von den Portraits, die Raphaels Namen führen, nur in untergeordnetem Grade zu dieser Benennung berechtigt

---

§. 82, 10-13. S. den Aufsatz von W. Gerhard im Tüb. Kunstblatt „Johanna von Arragonien". 1833. No. 15, 16.

ein, manche auch wohl einer wesentlich verschiedenen Rich-
ung angehören. Dahin sind zu rechnen: das Bildniss des Dich-
ers **Tibaldeo**, im Besitz des Prof. Scarpa zu Pavia; — F. 20.
Carondelet, Archidiakonus von Bitunto, im Besitz des Her- 21.
oges von Grafton zu London; — das unter dem falschen 22.
amen „**Raphael und sein Fechtmeister**“ bekannte Bild,
m Museum von Paris, welches von einigen dem Pontormo zu-
eschrieben wird; — die beiden Rechtsgelehrten **Bartolo** 23.
nd **Baldo**, in der Gallerie Doria zu Rom, treffliche Köpfe,
er mehr in venetianischer Art gemalt. U. s. w. — In der
allerie Borghese zu Rom wird dem Raphael ein sehr inter- 24.
santes Bildniss des **Cesare Borgia** zugeschrieben; sollte
tztere Benennung richtig sein, so muss es (wie auch aus
em Bilde selbst wahrscheinlich wird), von andrer Hand her-
ühren, da dieser Usurpator bereits 1507 gestorben war und
e letzten Jahre seines Lebens in Spanien zugebracht hatte;
r seiner florentinischen Periode wäre aber Raphael schwerlich
n Stande gewesen, ein so geistreich bewegtes Portrait anzu-
rtigen.

§. 83. Wenn die bisher betrachteten Werke Raphaels, mit t.
snahme der ebenangeführten Portraits, grösstentheils nur
arstellungen aus der heiligen Geschichte enthielten, so sind
dlich noch einige hinzuzufügen, in welchen die **Mythen-**
schichte des classischen Alterthums behandelt ist.
phael erfasste diese Stoffe nicht, wie es wohl heutiges Ta- R
s geschieht, in unerspriesslicher gelehrter Weise: er be-
ebte sich nicht, die dem Alterthum eigenthümliche Denk-
d Gefühlsweise, die unsrer modernen Anschauung doch
mal bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er
rachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der
ntasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und
gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlass gaben.
zeigt sich denn vornehmlich wiederum in diesen Darstel-
zen das eigenthümliche Schönheitsgefühl des Künstlers, wel-
s hier in vollkommenster Freiheit walten konnte.

Schon in den kleineren, mehr untergeordneten Darstel-

lungen, welche unter den Dekorationen der vatikanischen Logen vorkommen, zeigt sich diese Richtung. Ungleich bedeutender tritt dieselbe in einigen grösseren Werken auf, vor-
2. nehmlich in den Freskomalereien, womit er die römische Villa des Agostino Chigi (eines reichen Kunstfreundes jener Zeit, in dessen Auftrag Raphael auch die Sibyllen in der Kirche della pace gemalt hatte) ausschmückte. Diese Villa ist in Trastevere gelegen und führt gegenwärtig, nach den späteren Besitzern aus dem Hause Farnese, den Namen der Farnesina. Am Gewölbe einer grossen, gegen den Garten gerichteten Halle stellte R. hier Scenen in Bezug auf die Geschichte der Psyche dar. Zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittleren flachen Theile der Decke: das Gericht der Götter, welches den Streit zwischen Venus und Amor über die Psyche entscheidet, und die Vermählung des Amor mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Stichkappen des Gewölbes Amorinen mit den Attributen der Götter, welche der Macht der Liebe gehuldigt haben. An den Dreieckfeldern, zwischen diesen Stichkappen, verschiedene Gruppen in Bezug auf die einzelnen Momente der Fabel. Letztere vornehmlich sind von ausgezeichneter Schönheit und geben Beispiele der geschmackvollsten Raumausfüllung. Das Bild der drei Grazien, jenes wo Amor bittend vor Jupiter steht, ein drittes wo Psyche von Amorinen emporgetragen wird, u. a. m. sind überaus reizvoll und anmuthig. — Grämliche Kritiker haben diese Darstellungen wohl als gemein sinnlich gescholten; es herrscht in ihnen aber durchaus derselbe Adel, der überall in Raphaels Werken ersichtlich ist; christlich religiöse Gefühle konnten natürlich nicht darin angebracht werden, wohl aber sind sie mit der reinsten Naivetät aufgefasst, welche stets das Zeugniss wahrer Sittlichkeit ist und daran nur ein befangener Sinn Anstoss nehmen kann. In der Ausführung erkennt man freilich weniger Raphaels feineres Gefühl; der grösste Theil dieser Darstellungen wurde nach seinen Cartons von seinen Schülern (vornehmlich Giulio Romano) gemalt. Ihre

ordere der drei Grazien in der ebengenannten Gruppe scheint von Raphaels eigner Hand.

In derselben Villa, in einem an jene Halle anstossenden Saale, befindet sich noch ein Freskogemälde, welches zum 3.
grössten Theil von Raphaels eigner Hand herrührt und somit in der Ausführung ungleich höher steht, als die eben genannten Malereien. Das Bild ist unter dem Namen der Galathea bekannt. Es stellt die Göttin des Meeres dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymphen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; Pfeil schiessende Amorinen, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der wahren Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eigne lautre Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

Noch ist eine bedeutende Reihe älterer Kupferstiche (von 4.
Schülern des Marc Anton) bekannt, welche die Geschichte der Psyche, abweichend von jenen Fresken, darstellen und ebenfalls dem Raphael zugeschrieben werden. Vasari nennt jedoch als deren Verfertiger den Niederländer Michael Coxcie, der eine Zeitlang in Raphaels Schule arbeitete. Wenn diese Blätter im Allgemeinen freilich nicht Raphaels Kunstverdiensten entsprechen, so sind doch einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen von solcher Schönheit, dass man gleichwohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe.

Andere höchst reizvolle Darstellungen mythischer Gegen- 5.
stände finden sich in einer, in den Ruinen der ehemaligen Kaiserpaläste gelegenen Villa, welche unter dem Namen der Villa Spada bekannt ist. (Nach ihren früheren Besitzern auch Villa Santini, Magnani u. s. w. genannt, gegenwärtig im Besitz des Mr. Mills). Noch andre in Raphaels eigner 6.

Villa (auch Villa Olgiati oder Nelli). Unter den hier dargestellten Gegenständen ist besonders die Hochzeit der Roxane ausgezeichnet: auch sind hier die anmuthigsten Arabesken-Compositionen vorhanden.

§. 84. Ueberblicken wir noch einmal diese Fülle der Werke der Malerei, welche Raphael geschaffen, lassen wir dabei nicht ausser Acht, dass er seit der Mitte des J. 1514 den Bau der Peterskirche nach eigenthümlichem Plane leitete und auch verschiedene andre Bauwerke auszuführen hatte: dass er in den letzten Jahren mit Aufgrabung der altrömischen Monumente und mit dem Entwurf einer Restauration des alten Roms eifrigst beschäftigt war, dass er selbst nicht unterliess, Versuche in der Bildhauerkunst zu machen, und dass er endlich bereits in seinem 37sten Jahre gestorben ist, so werden wir mit höchster Bewunderung über die unversiegliche Schöpfungskraft dieses Meisters erfüllt, welche sich bei keinem andern in gleicher Höhe der Vollkommenheit zu erhalten vermochte; stehen ihm andre Meister in einzelnen, vielleicht einem grossen Theil ihrer Werke würdig zur Seite, so hatten sie doch gemeinhin nicht die Kraft, fortwährend in gleicher Vortrefflichkeit fortzuarbeiten. In dieser Beziehung ist Raphael unbedingt als der ausgezeichnetste der neueren Künstler zu bezeichnen. Und wenn auch bei ihm einzelne minder vollkommene Werke, einzelne Hinneigungen zu einer flacheren Manier gefunden werden, so zeigt dies eben nur, dass er trotz seiner Grösse das Loos aller Menschen getheilt hat.

Raphael starb nach einem kurzen und heftigen Fieberanfalle: seine zarte Constitution, welche durch die unaufhörliche geistige und körperliche Thätigkeit zur höchsten Reizbarkeit gestimmt sein musste, vermochte der Wuth der Krankheit keinen Widerstand zu leisten. Unnennbar war der Schmerz, welcher ganz Rom, Hohe und Niedere, den Pabst und seinen Hof, die Freunde und Schüler des Künstlers erfüllte. „Ich kann es mir nicht denken, dass ich in Rom bin", schrieb Graf Castiglione, „da mein armer Raphael nicht mehr da ist". Man bewunderte seine Werke mit religiöser Ehrfurcht, als wenn

h Gott, sowie ehemals durch die Propheten, jetzt durch phael habe offenbaren wollen. Die entseelten Ueberreste rden auf einem prächtigen Katafalk, sein letztes Werk, Transfiguration über seinem Haupte, öffentlich ausgestellt d sodann im Pantheon beigesetzt. Sie ruhen unter dem Al-, welchen eine Statue der heil. Jungfrau, ein Weihgeschenk phaels, schmückt. Da sich neuerdings Zweifel über die Stelle oben hatten, so wurden im J. 1833 Nachgrabungen im theon angestellt und Raphaels Gebeine, in deutlichster bereinstimmung mit Vasari's Beschreibung der Beisetzung, gefunden; am 18. Octbr. d. J. wurden sie abermals unter sser Feierlichkeit an derselben Stelle bestattet.

Fünfter Abschnitt.

Schüler und Nachfolger Raphaels.

§. 85. Raphael beschäftigte, wie ich bereits bemerkt habe, seinen Arbeiten eine grosse Menge von Schülern und Ge-en, die sich den Styl des Meisters anzueignen strebten denselben, wie sie fast aus ganz Italien zusammenge-mt waren, nach dem Tode des Meisters weit umher ver-teten. (Besondere Veranlassung hiezu gab die Eroberung Plünderung Roms im J. 1527 durch die Franzosen). Doch es mit dieser Aneignung von Raphaels Styl eine bedenkliche be; denn da derselbe vornehmlich in dem eigenthümlichen inheitsgefühle, in der eigenthümlichen Grazie des Meisters ründet war, so verleitete dies, zunächst nur die schönen eren Formen in den Werken des Meisters aufzufassen nachzuahmen, als ob mit denselben zugleich auch der Geist und das reine Gefühl, davon jene Formen der druck sind, auf die Nachahmung übergehen müsse. Die rke von Raphaels Schülern haben somit der Mehrzahl nach

etwas kalt Abgemessenes und Nüchternes; nur in einzelnen Ausnahmen zeigt sich ein lebendiger selbstschöpferischer Geist. Sie gewähren im Ganzen nicht den erfreulichen Anblick, wie etwa die Schule des Leonardo oder wie die der Venetianer, von denen ich bald sprechen werde.

§. 86. Der berühmteste unter Raphaels Schülern ist
1. Giulio Pippi, genannt: Giulio Romano (geb. etwa 1492, gest. 1546). Giulio war ein Künstler von rüstigem, lebendig bewegtem, keckem Geiste, begabt mit einer Leichtigkeit der Hand, welche den kühnen und rastlosen Bildern seiner Phantasie überall Leben und Dasein zu geben wusste. Unter den durch Raphael eröffneten Bahnen war es besonders das Gebiet der Antike, dem er sich nicht nur in der Wahl seiner Gegenstände am Liebsten zuwandte, sondern dessen Formen und Darstellungsweise er sich auch vorzugsweise zu eigen machte. Aber ihm fehlte die Grazie und die Keuschheit seines Meisters; als des letzteren Tod den Zügel von ihm genommen hatte, begann nach und nach der eigne ungestüme Drang zu erwachen; und nachdem er sich später aus dem schützenden Bereiche Roms, wo der classische Genius ihm mahnend gegenüberstand, befreit hatte, zeigte er sich bald in einer Wildheit, selbst Rohheit, die nur noch in den allgemeinsten Bezügen der äusseren Form den Schüler Raphaels erkennen lässt.

Seiner Theilnahme an den Werken Raphaels ist im Vorigen vielfach gedacht worden. Etwa in dieselbe Zeit, in welcher er den Saal des Constantin im Vatikan nach Raphaels Zeichnungen ausführte, gehören einige zu Rom befindliche Freskomalereien mythischen Inhalts, die von seiner Hand her
2. rühren: die Gemälde, mit denen er die von ihm erbaute Villa
3. Lanti ausschmückte, und ein grosser Fries in einem der ob-

---

§. 86, 1. *Peintures de la Villa Lante de l'invention de Jules Romain rec. par les frères Piranesi, dess. par Th. Piroli.*

§. 86, 2. *Il Fregio di Giulio Romano dip. nella Farnesina dis. ed inc. da B. Pinelli. Roma*, 1813.

ren Säle der Farnesina (den man ihm wenigstens mit grösserer Wahrscheinlichkeit zuschreibt), beides tüchtige und gediegene Werke, wenn auch sie bereits mehr durch Kraft und Leben, als durch Anmuth und Zartheit ausgezeichnet. — Bedeutender indess ist ein Altargemälde, welches Giulio unmittelbar nach Raphaels Tode für S. Stefano zu Genua (woselbst es sich noch befindet) ausführte. Es ist das Martyrthum des heil. Stephan. Der Heilige erscheint in der Mitte des Bildes und weit vorausgestellt, jugendlich, schön, siegend über das aussere Leiden, hell durch ein nur über ihn hereinbrechendes himmlisches Licht beleuchtet; ihm näher sitzt der Befehlshaber; die weiter in den Grund gesetzten römischen Soldaten werfen aus einiger Entfernung, zielen und folgen dem Wurfe mit dem Blicke, wodurch diese Handlung Thätigkeit und Wahrheit erhält, ohne doch als das Hauptmoment zu erscheinen, welches in der Figur des Heiligen und in deren vortrefflichem Ausdrucke enthalten und ausgesprochen ist. — An dies Bild reiht sich in gleicher Vortrefflichkeit und jedenfalls auch aus der ersten Zeit von Giulio's Selbstandigkeit eine heilige Familie in der Dresdner Gallerie, wo die Mutter das Kind, um es zu waschen, in der Wanne stehend hält und der kleine Johannes das Wasser scherzend hineingiesst; es ist ein Bild voll kecker Lust, schön gezeichnet und tüchtig gemalt. Man hat die Composition dem Raphael zuschreiben wollen; sie ist aber, trotz ihrer Vortrefflichkeit, dem milderen Sinne dieses Meisters nicht entsprechend. 4. 5.

Einige Jahre nach Raphaels Tode ward Giulio nach Mantua berufen, in welcher Stadt er als Architekt und als Maler eine ungemeine Thätigkeit entwickelte. Er führte hier eine Menge von Palästen und Kirchen auf, leitete deren reiche Dekorationen (im Style von Raphaels Logen) und schmückte sie mit grossen Freskomalereien; auch er versammelte zu diesem Zweck eine grosse Anzahl von Schülern um sich, welche Theil an der Ausführung seiner Werke haben. Zu seinen ersten Arbeiten gehören vornehm- 6.

---

§ 86, 5. Vergl. v. Rumohr, Drei Reisen etc. S. 201.

lich, wie es scheint, die Malereien in dem älteren herzoglichen Palaste in der Stadt, die leider mannigfach in späteren Kriegsstürmen gelitten haben. Sehr schöne Werke findet man hier in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della scalcheria (Haushofmeisterei), wo er in den Lünetten des Zimmers die Jagd der Diana mit höchst anmuthigen und wahrhaft schönen Figuren darstellte; auch in diesen gewahrt man noch einen Nachklang von Raphaels reizvoller Naivetät. Einen oberen grösseren Saal des Palastes füllte Giulio mit Fresken aus der Geschichte des trojanischen Krieges, die schon bedeutend gegen die eben genannten Arbeiten zurückstehen und in denen Nüchternheit des Geistes und Manier des Ausdruckes bereits vorherrschen. — Noch weiter entfernte Giulio sich von dem Adel seines hohen Meisters in den zahlreichen Wandgemälden, mit welchen er den von ihm erbauten Palast del Te (ausserhalb Mantua's gelegen) ausschmückte. Besonders sind hier zwei Zimmer durch die Fülle der Malereien ausgezeichnet. In dem einen malte er den Sturz der Giganten *), worin man ihn sehr unpassender Weise mit dem Michelangelo verglichen hat. Das Zimmer hat eine backofenartige Form, so dass alle scharfen Ecken und Winkel durch sanftere Uebergänge vermittelt sind. An der gewölbten Decke blickt man empor in den Tempel der Götter, welche umher, am Rande der Decke versammelt sind. In den Pendentifs sind Windgötter dargestellt; an den Wänden die unter Felsen und Architekturen zerschmetterten Riesen, die freilich ungeschlacht gross, aber ohne wirkliche Kraft gemalt sind. Das andre Zimmer stellt Geschichten der Psyche und andre Liebesgeschichten der Götter dar; hier sieht man, neben weniger anmuthigeren Gruppen eine fast vollkommene Gleichgültigkeit gegen schöne edle Form und reine Farbe (was nicht allein die Schuld der ausführenden Schülerhände sein kann) und eine Gemeinheit der Auffassung, die in einzelnen Darstellun

*) *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano ecc. dis. et int. da Pietro Santi Bartoli. Roma.*

(das Bild der Olympia?) in der That nicht weiter getrie-
werden kann.

Von Staffeleibildern Giulio's ist nicht Vieles vorhanden.
ser den oben erwähnten Bildern seiner frühern Zeit sind
ehmlich einige schöne grosse Bilder mythischen Inhalts in
Gallerie Manfrini zu Venedig zu erwähnen, die zwar in
Gesammtauffassung wiederum etwas Nüchternes, im Ein-
en aber vielfach anmuthige Züge enthalten. — Mehrere,
ist aber auch nicht sonderlich bedeutende Bilder befinden
im Museum von Paris, in verschiedenen Sammlungen
lands u. s. w.

Die zahlreichen Schulen, welche Giulio in Mantua bildete,
nn in der unerfreulichen Weise des Meisters fort, die sie
Einzelnen übertrieben, zuweilen indess auch durch Einfach-
und Naturwahrheit milderten. Unter den bedeutendsten
ne ich: die Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni; 12.
letzterem namentlich eine tüchtige Kreuzigung in der
rche S. Andrea zu Mantua. Sodann den Miniaturmaler
ulio Clovio, von dem unter andern ein sehr sauber aus- 13.
altes Messbuch (für den Cardinal Farnese gemalt) in der
bliothek von Neapel befindlich ist. (Die zierliche Bronze-
eit des Deckels dieser Handschrift ist von Benvenuto Cel-
i). — Vornehmlich jedoch ist unter Giulio's Schülern der
logneser Francesco Primaticcio zu nennen, der be- 14.
ders die mannichfachen Stuccaturen im Palast del Te ge-
beitet hat und nachmals von Franz I. nach Frankreich be-
fen wurde, wo er namentlich die künstlerischen Dekora-
nen des Schlosses von Fontainebleau (ähnlich wie Giulio die 15.
nen zu Mantua, — im Allgemeinen auch in ähnlichem
ile —) leitete und vom Könige, zur Belohnung seiner Ver-
nste, zum Abte von St. Martin ernannt wurde. — Primatic-

---

§ 83, 15. Das Hauptwerk des Primaticcio zu Fontainebleau, die
llerie des Ulysses, ist nicht mehr vorhanden. Bekannt sind die
storischen Darstellungen dieser Gallerie durch das Werk: *Les tra-
ux d'Ulisse peints à Fontainebleau par le Primatice. Par Theo-
re van Thulden.* 1633. (58 Blätter, leicht und geistreich radirt.)

16. cio's Gehülfe und Nachfolger in diesen Arbeiten war **Niccolò dell' Abbate**, der sich ebenfalls dem Style der raphaelischen Schule anschliesst. In seiner Vaterstadt Modena, im
17. Palazzo della Commune, sieht man von ihm eine Reihe von Wandgemälden, worin dieser Styl in einfach edler, manierlo-
18. ser Weise befolgt ist. Minder anziehend sind die Wandbilder, Geschichten der Aeneide darstellend, die Niccolò im Schlosse von Scandiano malte. Ein bedeutendes Altargemälde
19. von ihm, die Enthauptung des heil. Paulus darstellend, befindet sich in der Gallerie von Dresden; dies jedoch ist ein mehr manierirtes Bild, zugleich enthält es im Einzelnen Erinnerungen an Coreggio und somit an diejenige Schule, aus welcher Niccolò ursprünglich hervorgegangen ist.

20. Ein zweiter Schüler Raphaels war der Florentiner **Pierino Buonaccorsi, gen. Perino del Vaga**. Von diesem Künstler kommen verschiedentlich Madonnen und andre Gegenstände in den Gemäldesammlungen vor, welche sich mit grösserem oder geringerem Glück dem Raphael'schen Styl annähern, ohne jedoch dessen Tiefe und Schönheit erreichen zu können. Nach der Plünderung Roms ging er nach Genua und führte dort die Decorationen des Palastes Doria in ähnlicher Weise, wie Giulio Romano die der mantuanischen Paläste, durch, indem er denselben ebenfalls aufs Reichste mit Ornamenten, Stuccaturen und Freskomalereien aus der antiken Mythe und Geschichte ausschmückte. In späterer Zeit kehrte Perino nach Rom zurück und eröffnete dort eine grosse Werkstatt, aus der aber nur Handwerksmässiges hervorging. — Unter den zahlreichen Schülern, die er in Genua bildete, werden **Lazzaro** und **Pantaleo Calvi** rühmlich erwähnt.

§. 87. **Gianfrancesco Penni, gen. il Fattore**, der Schwager des Perino, war nächst Giulio der vertrauteste Schüler Raphaels. Gemälde dieses Meisters findet man nicht

---

§. 83, 16. *L'Eneide di Virgilio dip. in Scandiano dal celebre pitt. Niccolò Abati, dis. dal Giov. Guizzardi, inc. dal Ant. Gajani ecc. Modena, 1821.*

das Museum von Neapel, woselbst er sich die letzte
ines Lebens aufhielt, besitzt deren einige, welche einen
ten, aber wenig tiefen Meister der römischen Schule
en lassen. Die untere Hälfte jener Krönung Mariä für
Luci, welche er nach Raphaels Tode ausgeführt haben
st mehr als mittelmässig. — In Neapel hinterliess Penni
Schüler: Leonardo, gen. il Pistoja, ebenfalls ein
er von Geburt. Dieser Künstler scheint in seiner frü-
eit durch den Einfluss der Werke des Leonardo da Vinci
igenthümliche Richtung empfangen zu haben, welche
chmals mit der römischen Weise verband. Eine Ma-
mit dem Kinde, die sich von ihm im Berliner Museum
t, ein nicht ganz verwerfliches Bild, giebt hiefür ein
l.

iner der ausgezeichnetsten unter Raphaels Schülern ist
nig bekannte Andrea Sabbatini von Salerno (An-
i Salerno), der in der älteren Schule von Neapel (der
nzelli, des Silvestro de' Buoni etc.) seine erste Bildung
gen und sich darauf einige Zeit zu Rom bei Raphael
alten hatte. Familienverhältnisse riefen ihn von dort
ald (im J. 1513) nach Neapel zurück und ungern nur
s der Meister ein so bedeutendes Talent. Es scheint,
die kürzere *Zeit* seines Aufenthalts in Rom den An-
or der Verflachung geschützt habe, der fast alle übri-
chüler Raphaels unterlegen sind: wenigstens tritt die
auf äusseren Schein berechnete Manier der römischen
erst in späteren Werken des Andrea hervor, als man-
andre Einwirkungen von Rom aus (— Penni ist
genannt —) der neapolitanischen Kunst eine andre
ng gaben. Ausserhalb kommen die Werke des Andrea
rgend vor. Das borbonische Museum hingegen, sowie
rchen von Neapel, enthalten deren eine bedeutende An-
Seine früheren Arbeiten tragen noch ganz den Stempel
teren neapolitanischen Schule; in einigen andern ist der
er dem Raphael, wie dieser in den Arbeiten seiner flo-
chen Jugendperiode erscheint, auffallend verwandt. Zu

6. diesen gehören namentlich zwei vorzüglich schöne kleine Gemälde im Museum von Neapel mit Geschichten des heil. Placidus. Sodann finden sich mehrere Werke von trefflicher Vollendung, welche das Gepräge eines edlen, milden Sinnes tragen und sich durch schöne Linien der Zeichnung und eine
5. zwar leichte, aber warme Farbe auszeichnen. Das bedeutendste dieser Art ist eine Anbetung der Könige, ebenfalls in der Gallerie des Museums von Neapel. Die Werke seiner späteren Zeit zeigen, wie gesagt, schon eine flachere Manier, aber auch sie enthalten noch mannigfach edlere Details, namentlich in den Köpfen. Diesen Werken seiner letzten Zeit entsprechen die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, unter
6. denen sich Francesco Santafede und dessen Sohn Fabrizio vortheilhaft auszeichnen. Von beiden sieht man ebenfalls in Neapel viele, zum Theil nicht unbedeutende Werke. Aehn-
7. lich auch verhält sich Gianbernardo Lama, ein Zeitgenosse des Andrea, der gleich diesem aus der älteren Schule Neapels hervorgegangen war.

Noch ein dritter Schüler Raphaels hat, neben Penni und Andrea di Salerno, bedeutenden Einfluss auf die Kunstübung
8. Neapels ausgeübt. Dies ist Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio), der ursprünglich Handlanger bei den Maurerarbeiten im Vatikan war und erst spät ein hervorstechendes Talent für die Malerei entwickelte. Er soll in Gemeinschaft mit einem andern Künstler, dem Maturino aus Florenz, die Aussenseite vieler Paläste Roms mit grau in grau ausgeführten Malereien geschmückt haben *): doch entsprechen die noch vorhandenen Reste dieser Werke, welche sich in der Formenweise des classischen Alterthums bewegen, wenig den in Neapel vorhandenen anerkannten Werken des Polidoro und es dürfte demnach mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass der eigentliche Meister bei der Ausführung jener römi-

*) Beispiele in Kupferstichen: *Opere di Polidoro da Caravaggio, dis. et int. da Gio. Bapt. Galestruzzi. Roma* 1653. — Die Fresken der Casa Gaddi gest. von Santi Bartoli.

ben Werke der genannte Maturino war. Von den Gemäl-
n, welche Polidoro zu Neapel ausgeführt, ist eine sehr be- 9.
utende Reihe, Darstellungen der heil. Geschichte enthaltend,
dortigen Museum vorhanden; in diesen Arbeiten zeigt sich
e eigen manierirte Nachbildung des römischen Styles, ver-
den mit einer kräftigen und leidenschaftvollen Auffassung
gemeineren Natur. Von Neapel ging Polidoro in späte-
Zeit nach Sicilien und war besonders in Messina thätig.

§. 88. Wie Andrea di Salerno aus einer älteren Schule,
traten ebenfalls mehrere Künstler aus der bolognesischen
ule des Francesco Francia in Raphaels Schule über und
ngten eine gewisse, im Einzelnen anziehende Eigenthüm-
keit, indem sie durch die Weise des römischen Styles mehr
r minder noch die Richtung des früheren Meisters durch-
mmern liessen. Zuerst nenne ich unter diesen den Ti-
teo della Vite, gleich Raphael aus Urbino gebürtig, wo-
er nach einem nicht gar langen Aufenthalte bei Raphael
der zurückkehrte. Aus seiner früheren Zeit, ehe er zu 1.
hael kam, rührt ein ausserst anziehendes Gemälde in der
kothek zu Bologna her. Es ist eine heil. Magdalena, die
hrer Höhle steht, von den Haaren bis auf die Füsse um-
n und von einem rothen Mantel bekleidet; sie neigt das
pt anmuthig auf die linke Schulter. Das Bild ist noch al-
mlich, aber trefflich durchgeführt; der Mantel fällt in
nen grossen Falten herab, die Malerei ist weich und warm,
Ausdruck des Gesichtes ungemein zart und gemüthvoll.
andres Jugendbild von ihm, in der Brera zu Mailand, ist 2.
der bedeutend. — Zu Rom schreibt man ihm Freskoma-
en in der kleinen Kirche S. Caterina di Siena zu, welche 3.
ch sehr verdorben sind und nur den allgemeinen Typus
römischen Schule erkennen lassen. Sonst sind Bilder des
teo sehr selten; nur in Urbino und der Umgegend dieses 4.
s soll noch Bedeutendes von ihm vorhanden sein.

Ein zweiter aus Francia's Schule war Bartolommeo
enghi, genannt: Bagnacavallo (Name des Geburts-
), der nachmals nach Bologna zurückkehrte, und den

Styl der römischen Schule dorthin verpflanzte. Die Bilder auch dieses Künstlers sind in den Gallerieen selten. Die Pina-
5. kothek zu Bologna besitzt von ihm ein zwar nicht kräftig gemaltes, aber im Ausdrucke liebenswürdiges Bild: eine heil. 6. Familie, mit andren Heiligen umgeben. In der Dresdner Gallerie führt ein grosses Bild von bedeutendem, energischem Ausdrucke, Madonna in der Glorie und vier männliche Heilige, den Namen des Bagnacavallo. Ein andres grosses Ge-
7. mälde, mehrere Heilige vorstellend, im Berliner Museum lässt im Ausdruck der Köpfe noch den ehemaligen Schüler Francia's erkennen. — Genosse des Bagnacavallo zu Rom und bei seinen späteren Arbeiten in Bologna war Biagio Pupini.

8. Ein dritter Schüler des Fr. Francia, Innocenzo Francucci da Imola, arbeitete zwar nicht in Rom, sondern hielt sich, nachdem er Francia's Schule verlassen, nur kurze Zeit in Florenz, beim Mariotto Albertinelli auf, aber gerade er ward einer der eifrigsten Nachahmer Raphaels, ja er ging soweit, dass er ganze Figuren Raphaels in seinen eignen Compositionen
9. wiederholte. So sieht man z. B. in der Pinakothek zu Bologna ein grosses Altargemälde von seiner Hand, welches früher in der Kapelle S. Micchele in Bosco zu Bologna befindlich war, in welchem er, in der Mitte des Bildes, Raphaels Erzengel Michael copirt hat, jedoch auf ziemlich mittelmässige Weise und sehr ungeschickt, sofern er neben diese, in heftigem Fluge niederschwebende Figur zwei ruhig stehende Heilige hingestellt hat. Oben, zu den Seiten der Madonna, schweben Engel, denen auf Raphaels Disputa nachgeahmt. Ungleich bedeutender als dies gerühmte Gemälde, ist eine grosse und

---

§. 88, 6. An der Aechtheit des obigen Bildes ist neuerdings gerüttelt worden. — Ich glaubte in dem Bilde mehr Eigenthümlichkeiten der Schule von Ferrara als der von Bologna zu erkennen; doch wage ich, bei nicht genügender Kenntniss des Bagnacavallo, kein entschiedenes Urtheil auszusprechen.

§. 88, 9. P. Giordani: *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola. Milano* 1819.

eflich gemalte heil. Familie, eine sehr lebenvolle Compo- 10
ition und dem raphaelschen Style ziemlich nahe, ebenfalls
n der Pinakothek, aus der Kirche Corpus Domini zu Bologna
tammend. — Eins seiner vorzüglichsten Bilder befindet sich 11.
m Dome von Faenza. — Das Berliner Museum besitzt ein 12.
nmuthvolles Gemälde von der Hand des Innocenzo. Doch
st auch hier die auf den Wolken thronende Madonna eine
Nachahmung Raphaels, und zwar seiner Madonna di Foligno; die
nter derselben stehenden männlichen Heiligen sind von sehr edlem
nd tiefem Ausdrucke. — Kleinere Madonnen und heilige Fa-
ilien von ihm sind in den Gallerieen nicht selten, an der
omposition im Style der römischen Schule, und an dem
ancia'schen Ausdruck der Köpfe, sind sie insgemein mit
eichtigkeit zu erkennen.

Noch schliesse ich hier den Girolamo Marchesi da 13.
otignola an, der ebenfalls in Francia's Schule gebildet war
nd lange im alterthümlichen Style malte. Erst spät kam die-
er Künstler nach Rom und veränderte seine Malweise nach
em dort üblichen Style.

Schüler des Bagnacavallo und Innocenzo da Imola waren 14.
rimaticcio und Pellegrino Tibaldi (Pellegrino
ellegrini). Ersteren haben wir bereits beim Giulio Ro-
ano und in Frankreich thätig gesehen. Letzterer ging nach
panien und verpflanzte den Styl der römischen Schule in
eses Land. Die von diesem Meister in Italien, freilich nur
lten, vorkommenden Gemälde zeichnen sich durch eine schlichte
nmuth und den Ausdruck eines innigen Gefühles aus, wie
. B. eine Vermählung der heil. Katharina in der Pinakothek 15.
Bologna. Aehnlich auch ist das Bild einer heil. Cäcilia 16.
zwei musicirenden Engeln, halbe Figuren, in der k. k.
dlerie zu Wien.

§. 89. Aus der älteren Schule von Ferrara (§. 47, 4-11)
t Benvenuto Tisio, nach dem Namen seiner Vaterstadt
arofalo benannt, in die des Raphael über. Dieser Künst-
r war einige Zeit Schüler des Lorenzo Costa gewesen, doch
heint er wenig von der Weise dieses Meisters aufgenommen

zu haben; es ist mehr der Styl der eigentlich ferraresischen Schule, wie er sich in den Arbeiten des Lodovico Mazzolini in grösster Steigerung aussprach, der auch in Garofalo's Arbeiten, in einer gewissen mehr oder minder phantastischen Auffassungsweise, in einem eigenthümlich scharfen leuchtenden Colorit, sichtbar wird, und den er auch nicht verläugnen konnte als er die Compositionsweise der römischen Schule angenommen hatte. Garofalo war ein äusserst produktiver Künstler, aber in seinen Arbeiten ziemlich gleichförmig. Kleinere Staffeleibilder von ihm kommen in den Gallerieen häufig vor, be-
1. sonders zu Rom, und hier besitzt die Gallerie Borghese deren eine sehr grosse Menge. Ausgezeichnet, zwar weniger in der Composition als in dem schönen Ausdruck der Köpfe, ist eine grosse Grablegung von Garofalo in der Gall. Borghese, und
2. noch schöner eine andre im Museum von Neapel. In seinen Werken zu Ferrara, die er hier nach seiner Rückkehr aus Rom gemalt hat, waltet mehr der Styl der römischen Schule
3. vor. Besonders enthält die Kirche S. Francesco zu Ferrara eine bedeutende Anzahl grosser Altargemälde dieses Künstlers, zum Theil von vorzüglichem Werthe, u. a. auch ein Freskobild, die Gefangennehmung Christi darstellend. Ebenso be-
4. findet sich über dem Hochaltar der Kirche S. Andrea zu Ferrara ein grosses Werk seiner Hand.

Gleichzeitig mit dem Garofalo blühten in Ferrara die Gebrüder Dossi, besonders Dosso Dossi, die sich ebenfalls einige Zeit in Rom, aber erst nach Raphaels Tode, aufgehalten hatten. Die Werke des Dosso sind denen des Garofalo
5. sehr ähnlich, nur vollendeter im Colorit. Seine Hauptwerke sind sämmtlich in die Dresdner Gallerie gekommen; vornehmlich ist unter diesen ein Gemälde mit den vier Kirchenvätern und darüber Gott-Vater, welcher die Maria segnet, von vorzüglichem Werthe.

Aehnliche Richtung zeigt sich auch bei einigen andren
6. ferraresischen Meistern der Zeit: dem Giambatista Benvenuti, genannt: l'Ortolano (Küchengärtner, nach des Vaters
7. Gewerb) und dem Caligarino (d. h. Schusterlein, — weil er ur-

prünglich Schuhmacher war und erst Maler wurde, als ihm Dosso agte, die Stiefeln, die er ihm gemacht, sässen wie gemalt.)

§. 90. Kehren wir endlich noch einmal zu Raphael's Schule zurück, so finden wir hier noch einige andre Künstler, welche besondere Erwähnung verdienen. Besonders Giovanni da Udine, welcher den Raphael in den Arabesken der Logen und in den Dekorationen andrer Werke unterstützte. In der Darstellung von Früchten, Thieren, Vögeln, von Gerathen aller Art war Giovanni höchst ausgezeichnet; er wusste dergleichen so naturwahr darzustellen, dass ein Stallbube im Vatikan, der eilig einen Teppich suchte, um ihn dem Pabste unterzubreiten, auf einige in den Logen gemalte Teppiche zulief, um sie von der Wand abzunehmen. Nach der Plünderung Roms malte Giovanni an vielen andern Orten Italiens. Im Alter kehrte er wieder nach Rom zurück.

Noch andre Schüler Raphaels sind Pellegrino da Modena, Vincenzio di S. Gimignano, Jacomone di Faenza u. s. w. Der beiden Mailänder Gaudenzio Ferrari und Cesare da Sesto habe ich schon früher gedacht. Ebenso der Mitschüler Raphaels in Perugino's Schule, der Alfani und des Adone Doni, welche sich nachmals dem Style der römischen Schule anschlossen. Ausserdem bildeten sich in Raphaels Schule auch einige nordische Künstler: der Niederländer Michael Coxcie, der sich Raphaels Styl anzueignen strebte und denselben nachher im Vaterlande ausübte, Georg Pens, ein ehemaliger Schüler Albrecht Dürers, u. a. m.

Schliesslich habe ich auch noch des Einflusses, den Raphael auf die Kunst der Kupferstecherei ausgeübt, zu erwähnen. In diesem Bezuge ist besonders Marcantonio Raimondi (oder M. del Francia) aus Bologna zu erwähnen. Dieser war zuerst von Fr. Francia in der Niellirkunst unterwiesen worden, ging dann zur Kupferstecherei über und begann mit Nachstichen des Meisters. Sodann ahmte er den Mantegna nach, nachher Albrecht Dürer und vervollkommnete

sich später in der Zeichnung unter Raphael, der ihn sehr be günstigte und ihm seine Handzeichnungen zum Stiche gab Ausser nach Raphael stach Marcantonio auch nach Michel angelo, nach Giulio Romano u. a., ebenso nach eigenen Zeich nungen. Zwei seiner Schüler vornehmlich halfen ihm im Ste-
5. chen der Werke Raphaels: **Agostino von Venedig** und **Marco Ravignano**. So erreichte die Kupferstecherei, nicht lange nach ihrer Entstehung, in Raphaels Atelier durch Marc antio und seine Schule eine sehr hohe Stufe der Vollkom menheit: im Verständniss der Zeichnung, in der Bestimmtheit der Umrisse ist sie von späteren Leistungen nicht wieder über troffen worden.

Sechster Abschnitt.

Meister von Siena und Verona.

§. 91. Auf eigenthümliche Weise bildete sich im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die **Malerei in Siena** aus.
1. Ich habe früher (§. 31) bemerkt, dass die sienesische Kunst die im 13. und 14. Jahrhundert eine so bedeutende Höhe er reicht hatte, im 15. Jahrh. tief hinter den gleichzeitigen Be strebungen andrer Gegenden zurückgeblieben war (Lorenzo und Sano di Pietro, Matteo di Giovanni u. a.) Fremde Ein flüsse brachten in der angegebenen Zeit einen neuen Aufschwung zu Wege. Zunächst waren dies Einflüsse der umbrischen Schule, unter denen besonders die Arbeiten Pinturicchio's in der Libreria des Domes wichtig sind; sodann aber vornehmlich die Einwir kung jener durch Leonardo da Vinci erweckten Richtung, welche später mit einzelnen Nachahmungen des florentinischen

---

§. 91. Vergl. *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. Firenze* 1825 (Ein Blatt nach A. del Brescianino, 1 nach Pacchiarotto, 3 nach Sodoma u. s. w.)

und römischen Styles verbunden wurde. Jener umbrischen Auffassungsweise ziemlich nahe stehen zunächst die Werke zweier Sieneser, des **Andrea del Brescianino** und des **Bernardino Fungai**, von denen einiges Wenige in Siena erhalten ist. Vom ersteren ist vornehmlich ein grosses Altar- 2.
bild mit höchst feierlichen, anmuthvollen und ernsten Gestalten, in der Sieneser Akademie, — vom zweiten eine Krö- 3.
nung Mariä in dem Kirchlein Fonte Giusta, ein einfach strenges Bild, zu erwähnen. — Ebenso **Jacopo Pacchiarotto**, welcher in seinen meisten Arbeiten als ein freier und glücklicher Nachahmer Perugino's erscheint, im Einzelnen nicht ohne eine besondere grossartige Anmuth, in anderen Fällen jedoch eine moderne Manier damit verbindend, die nicht eben ganz zu seiner Eigenthümlichkeit stimmt. Die Akademie von 4.
Siena besitzt mehrere Werke seiner Hand; auch in den sieneser Kirchen finden sich von ihm verschiedene Bilder, unter denen namentlich die Fresken von S. Caterina und S. Bernardino bemerkenswerth sind. In der erstgenannten Kirche 5.
ist besonders eine Darstellung der heil. Katharina von Siena, welche zum Leichname der heil. Agnes von Montepulciano wallt, voll der zartesten, innigsten Anmuth. — In S. Bernardino sind 6.
von ihm die Geburt und die Verkündigung Mariä gemalt; auch diese Bilder durch dieselben Vorzüge ausgezeichnet.

Ein bedeutenderes Lebenselement brachte in die Ausübung der Kunst von Siena **Gianantonio Razzi**, gewöhnlich il 7.
Sodoma genannt (geb. etwa **1480**, gest. **1554**), ein Künstler, der zu den anziehendsten seiner Zeit gehört. Sodoma scheint aus dem Mailändischen gebürtig und unter dem Einfluss des Leonardo da Vinci gebildet worden zu sein; er liess sich nachmals in Siena nieder und wurde Bürger dieser Stadt. Er hat in seinen Figuren, besonders den weiblichen, viel Verwandtes mit dem Style des Leonardo, eine Anmuth, Zartheit und Süssigkeit, dabei zugleich einen Ernst und eine Innigkeit, wie sie vielleicht bei keinem andern wieder gefunden wird: wäre das Schönheitsgefühl dieses Künstlers von grösserer Ausdauer gewesen, erschiene er nicht zuweilen in der Zeichnung seiner

Figuren, in der Anordnung der Gruppen etwas mangelhaft, so müsste er als einer der ersten Künstler aller Zeit bezeich-
s. net werden. Die frühesten bekannten Arbeiten Soloma's sind die Wandgemälde im Kloster S. Ulipeto maggiore, wo bereits Luca Signorelli einige Gemälde ausgeführt hatte; hier erscheint er noch ziemlich strenge und mit einem eigenthümlichen Bestreben für Charakteristik. Später malte er unter Julius II. in Rom. Seine Arbeiten im Vatikan wurden jedoch bald wieder, bis auf einige Arabesken und Zwischenfelder an den Decken, vernichtet, um für Raphael Platz zu gewinnen. Er-
s. halten sind einige Wandmalereien in der Farnesina, wo er in einem Zimmer des Obergeschosses die Hochzeit des Alexander mit der Roxane und den Alexander im Zelte des Darius malte. Hier sieht man schon die reizendsten, anmuthvollsten Weibergestalten, wenngleich manches Einzelne noch den minder sicheren und seiner Mittel kundigen Künstler zeigt.

Bedeutender erscheint Soloma in seinen späteren Arbeiten zu Siena. Sein Meisterwerk ist hier in der Kirche S.
m. Domenico, in der Kapelle der heil. Katharina von Siena, enthalten. An der Altarwand dieser Kapelle stellte er auf der einen Seite die heil. Katharina in der Verzückung dar, während ihr Gottvater mit der Maria und dem Christuskinde erscheint; hier sieht man mehrere unbeschreiblich schöne Engelknaben. Auf der andern Seite des Altars malte Soloma die Heilige in Ohnmacht, von einer Klosterfrau unterstützt, während Christus über ihr vorüberschwebt. Dies Bild vornehmlich zeigt die höchste Meisterschaft und eine wunderbare Schönheit des Schmerzes in der Gestalt und in den Gesichtszügen der heil. Katharina. Ein drittes Bild auf der einen Seitenwand derselben Kapelle, ist in der Composition unbedeutend, in einzelnen Gestalten aber auch nicht minder trefflich.

m. Eine zweite, sehr bemerkenswerthe Arbeit führte Soloma in dem Oratorium der Brüderschaft von S. Bernardino zu Siena, in Gemeinschaft mit Pacchiarotto (s. den vorigen §.) und einem andern Sieneser, Beccafumi, aus. In dieser Ka

elle wurde die Geschichte der Maria, in überlebensgrossen
iguren, in mehreren, durch eine leichte Pilasterarchitektur
esonderten Bildern dargestellt. Der grösste Theil dieser
erke rührt vom Sodoma her; sein edler milder Geist geht
urch das ganze Werk und erhebt auch die Gemälde seiner
itarbeiter in seine eigenthümliche Sphäre. Die vorzüglich-
en von Sodoma's Gemälden sind hier der Besuch der Maria
ei der Elisabeth und die Himmelfahrt Mariä. — Ausserdem
nd verschiedene Wandmalereien Sodoma's im öffentlichen 12.
alaste von Siena, sowie Altarbilder in verschiedenen andern
irchen der Stadt, enthalten. Sonst sind seine Arbeiten in
en Sammlungen nicht eben häufig; und dieser Umstand vor-
üglich hat es wohl verursacht, dass Sodoma durchaus nicht
ach Verdienst bekannt ist. Einiges Vorzügliche von ihm ist
n den florentinischen Gallerieen vorhanden, namentlich ein
eiliger Sebastian in der Gallerie der Uffizien; diese Figur ist 13.
n den edelsten Verhältnissen gezeichnet, nur sehr streng in
er Färbung, während ein besonderer Vorzug seiner Werke
ast in dem warmen und weichen Colorit besteht. Der
chmerzensausdruck im Gesichte dieses Heiligen ist wiederum
on der rührendsten Schönheit.

Schüler des Sodoma waren Michelangelo Anselmi, 14.
enannt: Michelangelo da Siena, und Bartolommeo
ieroni, der gewöhnlich den Namen Maestro Riccio führt. 15.
Von letzterem zwei grosse Gemälde in der Sieneser Akademie,
ie schon den Einfluss florentinischer Manier zeigen und nur
och einzelne Erinnerungen an Sodoma enthalten.

Als Mitarbeiter des Sodoma in dem Oratorium von S. 16.
ernardino nannte ich den Sieneser Domenico Beccafumi,
elcher den Beinamen Mecherino führt. In jenen Wer-
en nähert er sich der edlen einfachen Anmuth dieses Mei-
ters auf erfreuliche Weise; ebenso ist auch in der Sieneser
kademie ein schönes und grossartiges Altarbild von ihm vor- 17.
anden. In späteren Werken erscheint dieser Künstler jedoch
ngleich flacher; er präsentirt nur die schönen äusseren For-
en, die er von den Florentinern gelernt hat, malt indess

stets mit hellen und dauerhaften Farben, so dass diese Werke
18. (deren namentlich im öffentlichen Palast zu Siena vorhanden sind) wenigstens eine angenehme Wirkung auf das Auge her-
19. vorbringen. Zu den interessantesten Arbeiten aus Beccafumi's späterer Zeit gehören die eigenthümlichen Darstellungen auf dem Fussboden des Sieneser Domes (im Chor), welche mosaikartig aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzt und mit niello-artigen Schattenstrichen versehen sind. Aeltere Arbeiten dieser Art [illegible] (dem sie ganz eigenthümlich sind) sind nur in einzelnen dem Niello zu vergleichender Weise gezeichnet.

Ich beschliesse die Reihe dieser sienesischen Künstler mit dem Baldassare Peruzzi ([illegible]—1536), der zwar eine bedeutendere Stelle in der Geschichte der Baukunst einnimmt (er ist einer der vorzüglichsten neueren Architekten), jedoch auch unter den Malern eine ehrenvolle Erwähnung verdient. Sein Entwickelungsgang in der Malerei ist ähnlich wie der seiner sienesischen Zeitgenossen. So sind z. B. in
20. dem Saale der Farnesina zu Rom, wo Raphael die Galathea gemalt hat, Malereien seiner Hand an der Decke, welche noch ziemlich den alterthümlichen Styl des funfzehnten Jahrhunderts erkennen lassen, gleichwohl viel Liebenswürdiges und Anmuthiges enthalten. Bedeutender als diese, ebenfalls je-
21. doch noch vorherrschend alterthümlich, sind diejenigen Wandgemälde, welche er an den Wänden der Altartribune von S. Onofrio zu Rom, unter den Kuppelgemälden von Pinturicchio, ausgeführt hat. Sie stellen eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen, auf der einen Seite die Anbetung der Könige, auf der andern die Flucht nach Aegypten dar und enthalten höchst anmuthvolle Köpfe. — In späterer Zeit folgte Peruzzi dem Style der römischen Schule, opferte aber dem Bestreben nach äusserer Formenschönheit die naive Anmuth, welche man in seinen früheren Werken bemerkt. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist ein Gemälde in dem Kirchlein Fonte
22. Giusta zu Siena: Augustus, welchem die Sibylle die Geburt Christi verkündigt; die Gestalt der Sibylle ist hier nicht ohne

Grossartigkeit, das Ganze aber kalt. — Vornehmlich war Peruzzi auch in architektonischer Dekorationsmalerei ausgezeich- 29.
net und namentlich enthielt die von ihm erbaute Farnesina in Rom schöne Beispiele dieser Kunstweise. Doch ist davon nur noch die Dekoration eines Saales im zweiten Geschosse vorhanden; die schönen Verzierungen des Aeusseren, die in grüner Farbe ausgeführt waren, sind verschwunden und dies anmuthvolle Gebäude, welches auf eine solche Wirkung berechnet war, macht gegenwärtig einen etwas nüchternen Eindruck. —

§. 92. In ähnlicher Richtung wie Sodoma und zu ähn- 1.
licher Höhe der Kunst bildete sich der Veroneser Gianfrancesco Carotto aus (etwa 1470—1546): er ist noch weniger, als wie Sodoma, nach seinem Verdienste anerkannt worden und ausserhalb Verona sind seine Werke ungemein selten; in Verona jedoch, in den Kirchen, sowie in der Gallerie des Rathspalastes, hat man vollkommene Gelegenheit, den hohen Werth dieses Meisters kennen zu lernen. Er war in der Schule des Andrea Mantegna gebildet, aber er hat wenig mit der Auffassungsweise dieses Meisters gemein; er neigt sich vielmehr ebenfalls zu der Weise des Leonardo und dürfte vielmehr durch dessen Einfluss seine eigenthümliche Richtung erhalten haben: zugleich jedoch lässt sich, namentlich wiederum in den späteren Werken, eine eigenthümliche Annäherung an Raphaels Styl nicht verkennen, ohne dass derselbe jedoch, wie wir bereits so viele Beispiele gesehen haben, verderblich auf den Künstler eingewirkt hätte.

In seinen früheren Werken erscheint Carotto noch etwas 2.
befangen und der älteren Richtung (namentlich dem Girolamo dai Libri §. 54, 9 ff.) verwandt. Seine schönste Entwickelung zeigt er in den Werken, welche in der Kapelle degli 3
Spolverini, in der Kirche S. Eufemia zu Verona, enthalten sind. Das Altargemälde dieser Kapelle stellt in der Mitte die drei heiligen Erzengel, und zwei weibliche Heilige auf den Flügelbildern dar. Die Köpfe der Engel sind von überaus mildem und edlem Ausdrucke (besonders der Engel Mi-

chael voll einer eigenen himmlischen Reinheit), auch d Oberkörper sind sehr schön, die Beine minder gelungen. D beiden weiblichen Heiligen sind mehr statuarisch streng u kälter im Ausdrucke. Auf einer Seitenwand dieser Kapel hat Carotto die Geschichte des Tobias al fresco gemalt; sel anmuthig ist von diesen, ebenfalls vorzüglichen Bildern beso ders das unterste, wo die Mutter des Tobias ihre Schwiege tochter umarmt, während Tobias selbst die Augen des bli den Vaters heilt. Leider sind diese Fresken zum Theil übe malt und sehr beschädigt.

Carotto hat ein warmes, verschmolzenes Colorit, welch auf eigenthümliche Weise mit der strengen Zeichnung sein Formen contrastirt.

Siebenter Abschnitt.

Coreggio und seine Schüler.

1. §. 93. Antonio Allegri, von seinem Geburtsort Coreggio genannt, geb. 1494, gest. 1534. Nach wahrschei lichen Vermuthungen erhielt dieser Künstler seine erste Bi dung in der Schule des Mantegna, d. h. beim Francesco Ma tegna, da Andrea bereits im J. 1506 gestorben war. Bede tenderen Einfluss jedoch scheint auch auf ihn die Richtun des Leonardo da Vinci und seiner Schule ausgeübt zu habe Aber auch diese Richtung ist nur als die Vorbereitung derj nigen zu betrachten, in welcher Coreggio sich eigenthümlic ausgebildet hat.

---

§. 93. C. Gius. Ratti: *Notizie storiche sincere intorno l vita ed opere di Antonio Allegri da Correggio. Finale* 1781. – Pungileoni: *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Co reggio. Parma* 1817.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Coreggio.*

Coreggio zeichnet sich wiederum zunächst durch eine 2. subjective Auffassungsweise aus; ich möchte seine Auffassungsweise mit dem Worte der Empfindsamkeit bezeichnen. Nur ist es nicht diejenige falsche weinerliche Empfindsamkeit, die in neuester Zeit Mode geworden ist; es ist überhaupt die Reizbarkeit des Gefühles, das gesteigerte Empfindungsvermögen, die Lebendigkeit des Affektes, was als eine durchgehende Eigenschaft in Coreggio's Werken bemerkt wird. Diese Eigenthümlichkeit führt den Coreggio zu einer besonderen Behandlung seiner Aufgaben und zu einer besonderen Auswahl derselben. In seinen Darstellungen ist Alles Leben und Bewegung, selbst in denjenigen, wo eine feierliche Ruhe vorgeschrieben zu sein scheint (z. B. den einfachen Altarbildern): es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, was er fast überall dargestellt hat. Selten tritt in seinen Werken der Schmerz in diese Welt der Freude ein; aber er ist um so tiefer, je lebendiger der Künstler sonst die Freude zu fühlen vermag.

Eine eigentliche Entfaltung schöner Formen tritt bei Coreggio's Werken im Ganzen sehr wenig hervor: die Beweglichkeit seiner Gestalten, welche ohne Rast die verschiedenartigsten perspektivischen Verkürzungen in diesem und jenem Theile des Gemäldes hervorbringt, steht damit in entschiedenem Widerspruch: ja die Lust an solchen perspektivischen Darstellungen geht bei ihm so weit, dass er selbst die Madonna, die in ruhiger Göttlichkeit auf ihrem Throne sitzt, aus der Tiefe gesehen darstellt, so dass in der Zeichnung ihre Kniee die Brust berühren. Aber statt der Form ist bei Coreggio ein anderes Element der Schönheit vorherrschend — dasjenige, welches man gewöhnlich unter dem Namen des Helldunkels, bezeichnet; es ist das eigenthümliche Spiel von Licht und Schatten, welches über das Ganze seiner Werke wiederum eine harmonische Ruhe ausbreitet. Dies Element des Helldunkels ist zunächst ebenfalls in jenem feineren Em-

pfindungsvermögen des Künstlers begründet, in jener lebhafteren Beweglichkeit, welche alle leiseren Spiele der Form verfolgt und sie in einer weicheren Modellirung herzustellen weiss. Coreggio wusste Licht und Schatten in unendliche Grade abzumessen, er wusste solcher Gestalt den höchsten Glanz hervorzubringen, ohne zu blenden, das tiefste Dunkel, ohne das Auge durch ein todtes Schwarz abzustossen. Mit gleicher Meisterschaft sind in seinen Werken auch die Verhältnisse der Farben beobachtet, so dass eine jede an sich gemildert und doch im Verhältniss zu den andern höchst kräftig erscheint. Indem Coreggio in der Vollendung dieser seiner eigenthümlichen Richtung wiederum einen der höchsten Gipfelpunkte neuerer Kunst bezeichnet, so muss dabei jedoch gleich von vorn herein bemerkt werden, dass diese Richtung ihn (ähnlich wie es bei Michelangelo der Fall war) zu mancher einseitigen Uebertreibung verführt hat, dass er namentlich sich manchen wirklichen Fehler gegen die Form hat zu Schulden kommen lassen und, was ungleich schlimmer ist, dass sein Ausdruck des Affektes nicht selten an Affektation gränzt *).

Von Jugendwerken des Coreggio ist wenig Andres mit
3. Sicherheit zu nennen, als das grosse Altarbild, welches er um das J. 1512 für das Franziskanerkloster von Carpi gemalt hat, und welches sich gegenwärtig (unter dem Namen des heil. Franciscus, auch wohl des heil. Antonius bekannt) in der Gallerie von Dresden befindet: Madonna auf dem Throne, zur Linken Seite Franciscus und Antonius von Padua, zur rechten Johannes der Täufer und Katharina. Dies Bild hat noch eine grössere Ruhe und Einfachheit, als man es später bemerkt. In den Köpfen, namentlich dem des Johannes, finden sich unverkennbare Reminiscenzen an die eigenthümlichen Formen Leonardo's und seiner Schule. Zugleich spricht sich

*) Eine treffliche Charakteristik Coreggio's von Hrn. v. Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien II, S. 319, Anm. 36.

darin, und besonders in dem Ausdruck der Köpfe, noch eine bedeutende Befangenheit aus; doch ist der Malerei bereits eine grosse Weichheit und ein besonderer Schmelz eigen, die schon hier auf bedeutende, uns unbekannte Vorarbeiten schliessen lassen.

Als Werke einer um etwas vorgerückten Entwickelung gelten zwei, übrigens minder bedeutende Bilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Das eine von diesen ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo der heil. Joseph dem Christkinde einen Palmenzweig abbricht und der heil. Franciscus anbetend zur Seite kniet; das andre eine Madonna, die das göttliche Kind anzubeten im Begriff ist. — Eben hieher gehört auch das grosse Bild einer Kreuztragung in der Gallerie von Parma, welches, wenn auch nicht von eigentlich grossartiger Composition, doch im Ausdruck des Einzelnen bereits vollkommen die eigenthümliche Richtung des Künstlers bezeichnet; die schöne Gestalt des Erlösers, der Kopf der in Ohnmacht hinsinkenden Maria sind erschütternde Bilder des Schmerzes. 4. 5.

Um das Jahr 1518 ward Coreggio nach Parma berufen, um einen Saal in dem Nonnenkloster S. Paolo, im Auftrage der Aebtissin, auszumalen. Die der antiken Mythologie angehörigen Gegenstände, welche er hier ausführte, gehören zu seinen schönsten Arbeiten. An der Hauptwand stellte er die Diana dar, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommensten Jugend. An dem Gewölbe des Saales ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt; diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts An- a.

---

§. 93, a. *Pitture di Ant. Allegri detto il Correggio existenti in Parma nel monistero di S. Paolo. Parma* 1800.

muthvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in
Gestalten dieser Kinder. Darunter sind 16 Lünetten, d
Grund, grau in grau gemalt, mit andern mythischen Da
lungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Pa
Satyrn u. s. w. Die Auswahl dieser, für ein Nonnenkl
allerdings etwas verwunderlichen Darstellungen erklärt
aus dem Umstande, dass im Anfange des sechzehnten
hunderts die italienischen Nonnen in grösstmöglicher Fre
ohne Clausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher P
und Ueppigkeit lebten. 1524 wurden jedoch die Nonnen
S. Paolo zur Wiedereinführung der Clausur genöthigt
jene Werke Coreggio's, bis auf die neuere Zeit, dem
der Welt entzogen.

7. Gelegenheit zu grossartigerer Entwickelung erhielt
reggio, als ihm im J. 1520 die Ausmalung der Kuppel
S. Giovanni zu Parma aufgetragen wurde. Hier stellte
der Mitte der Kuppel, Christus dar, mit seiner Glorie i
Luft schwebend, und die zwölf Apostel unter ihm auf
ken sitzend, in Erstaunen und Anbetung versunken. I
vier Pendentifs die vier Evangelisten mit den vier Kirch
tern. Ein Werk, in welchem eine eigenthümliche Gross
keit in der Anordnng des Ganzen wie im Einzelnen, un
gleich der erste bedeutendere Aufwand verkürzter Gest
sichtbar wird. — Auch die Altartribune derselben Kirche
durch Coreggio ausgemalt worden. Im J. 1584 wurde
selbe jedoch, zur Erweiterung des Raumes, eingerissen; i
blieb uns der wesentlichste Theil der hier ausgeführten
8. positionen (eine Krönung der Maria nebst verschiedenen
ligen und andren Figuren) durch Copien von der Hand
Annibale Caracci, die sich gegenwärtig im Museum von
pel befinden, aufbehalten, sowie auch einzelne Stücke
Originale gerettet wurden. — Diese sämmtlichen Arbeiten
den von Coreggio im J. 1524 beendet.

9. In einem zweiten grossen Werke entwickelte sich d
genthümliche Richtung Coreggio's in ihrer vollständigsten
heit. Dies ist das grosse Gemälde, welches er in der Ku

des Domes von Parma, etwa in den Jahren von 1526—1530, ausführte. Es stellt die Himmelfahrt der Maria dar. In der Höhe der Kuppel, wo der Künstler das höchste Licht strahlen liess, stürzt sich Christus, in einer fast gewaltsam verkürzten Stellung der Mutter entgegen. Etwas tiefer herab sind viele Heilige beiderlei Geschlechtes in ebenso wunderbaren Verkürzungen. Erst noch tiefer kömmt die Hauptgruppe der Maria, welche von Engeln in jauchzendem Triumphe emporgetragen wird. Alles dies jedoch nimmt nur die obere Hälfte der Kuppel ein. An dem unteren Theile sind länglich runde Fenster angebracht, und zwischen diesen stehen, theils einzeln, theils paarweise die Apostel, der emporschwebenden Madonna nachschauend; über den Fenstern Genien, deren einige Kandelaber anzünden, andre Rauchfässer in der Hand tragen. In den vier Pendentifs unter der Kuppel sind die vier Schutzheiligen von Parma, auf Wolken sitzend und von Engeln begleitet, dargestellt. Das Ganze bildet ein unermessliches Heer von Heiligen, Seligen und Engeln, Alles voller Jubel und festlicher andachtsvoller Freude. Ein Ton himmlischer Entzükkung, in dem Alles sich auflöst, schwebt darüber hin, und doch wird die charakteristische Durchführung des Einzelnen *nirgend vermisst. Indess ist der Eindruck für das Auge fast* zu reich und unübersehbar; und weil man das Alles in der Verkürzung von unten sieht, also ungleich mehr Beine als sonstige Körpertheile, so musste sich der Künstler schon bei Lebzeiten das Witzwort gefallen lassen, dass er ein „Froschragout" gemalt habe.

Neben diesen grossen Werken hat Coreggio noch eine bedeutende Anzahl von grösseren und kleineren Staffeleibildern ausgeführt, von denen ich hier die wichtigsten und bekanntesten anführen will.

Eine der beliebtesten kleineren Compositionen Coreggio's, [1] und mehrfach von seiner Hand vorhanden, ist die Vermählung der heil. Katharina. Es ist einer von denjenigen Gegen-

§. 93, 1. In einer Reihenfolge von Blättern gest. v. G. B. Vanni, 1642.

-standen, in welchen sich die Eigenthümlichkeit des Künst
auf die liebenswürdigste Weise entfalten konnte. Die
stellung, wie die jugendliche Heilige (einer Vision zufol
sich mit dem göttlichen Kinde vermählt und die Mutter
heilige Spiel sorgsam unterstützt, ist hier, in einer so za
kindlichen Anmuth ausgeführt, dass man nichts Reizend
sehen kann: die heil. Katharina ist voll der süssesten Na
tät, die jungfräuliche Mutter ein Bild des holdesten Liebrei
das Ganze in wunderbarer Harmonie der Farben verei
Eins der schönsten Exemplare befindet sich in Museum
11. Neapel, andre (zum Theil vielleicht alte Copien) zu Pet
burg, in der Sammlung des Kapitols zu Rom, im Pariser
seum u. s. w. Das letztgenannte Pariser Bild ist jedoch
der Composition der übrigen etwas abweichend und noch
vierte Figur, die des heil. Sebastian, auf demselben enthalt

12. Eine ähnlich reizvolle Composition ist die auf der Fl
nach Aegypten rastende Maria mit dem Kinde, la Zingare
(die Zigeunerin) von dem Bunde, den sie um den Kopf t
benannt. Das zartest ausgeführte Exemplar dieser Darstell
befindet sich ebenfalls in Neapel (Wiederholungen und
pien a. a. O.).

Andre bedeutende Gemälde befinden sich zunächst
13. der Gallerie von Parma. Vor allen bemerkenswerth
hier das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde,
S. Maria della Scala stammend, dessen Anfertigung in
Zeit fällt, da Coreggio die Kuppel von S. Giovanni m
Maria, sitzend, hält hier das Kind auf dem Schooße und
trachtet es voll zarter Innigkeit; das Kind schlingt den
um ihren Hals und blickt zum Beschauer hinaus. Maje
und milde Anmuth, Erhabenheit und Zartheit sind in die
14. Gemälde auf das Innigste verschmolzen. — Die Mado
della Scodella ist eine heilige Familie, auf der Flucht
Aegypten rastend. Das Bild führt den Namen von der Sch
welche Maria in der Hand hält, während Joseph Datteln
Baume pflückt. Die Composition hat etwas Verwandtes
jenem (erstgenannten) Bilde zu Florenz, aber die Darstell

ist ungleich vollendeter und schöner. — Der heil. Hierony- 15.
mus (auch der „Tag" genannt) ist eins von Coreggio's be-
rühmtesten Bildern. Madonna mit dem Kinde; zur Linken
Hieronymus und ein Engel neben ihm, der dem Christkinde
eine Stelle in dem geöffneten Buche des Heiligen zeigt; zur
Rechten Magdalena, knieend und den Fuss des Kindes küs-
send, neben ihr ebenfalls ein Engel. Eine reine gleichmässige
Tageshelle breitet sich über das Bild aus, die Gestalten sind
wie von ätherischem Lichte umflossen. Wunderschön ist der
Engel neben Hieronymus. — Andres jedoch ist schon nicht
frei von Affektation. — Die Kreuzabnahme, (der Leich- 16.
nam Christi, von den drei Frauen und Johannes beklagt).
Ein Bild von einfach grossartiger Anordnung und wiederum
von der schönsten Harmonie des Lichtes und der Farbe. In
diesem Bilde ist nicht, wie wohl in andern desselben Inhalts,
der Schmerz in seiner höchsten Ergiessung, sondern die tief-
ste Ruhe und Ermattung, die keine Thräne mehr kennt, —
auch hier die gänzliche Auflösung in Ein Gefühl, — darge-
stellt. Gerade in diesem Umstande beruht die höchst ergrei-
fende Wirkung des Gemäldes. — Das Martyrthum der Heili-
gen Placidus und Flavia ist ein Pendant des ebengenann- 17.
ten Gemäldes und ebenfalls durch seine einfache Anordnung
und den schönen Ausdruck ausgezeichnet.

Sodann ist die Gallerie von Dresden im Besitz einer vorzüglichen Reihenfolge von Altargemälden Coreggio's *). Des heil. Franciscus ist schon oben gedacht; die übrigen gehören der Blüthezeit des Künstlers an. Der heil. Sebastian, 18.
— Maria mit dem Kinde, auf Wolken thronend und von einem Kranze von Kinderengeln umgeben; unten die Heiligen Sebastian, Geminianus und Rochus. Die Engel sind überaus anmuthig, der heil. Sebastian ist vielleicht die schönste von Coreggio's Gestalten. — Die heilige Nacht, (Anbetung der 19.
Hirten), bekannt durch den Effekt der Beleuchtung, welcher,

*) Vergl. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden etc. S. 45 ff.

der alten Legende zufolge, von dem neugebornen Kinde au
geht. Das lichtstrahlende Kind und die Mutter, die es hä
verlieren sich in dem Lichtschein, welcher die fernen Hirte
herangelockt hat. Ein Mädchen einerseits und ein schön
Jüngling anderseits, dem ein älterer Hirt als Gegensatz dien
empfangen den vollen Lichtschein, von dem ihr Auge geble
det wird, indem die in der Höhe schwebenden Engel in eine
gemilderten Anhauch des Lichtglanzes erscheinen. Etwas fe
ner beschäftigt sich Joseph mit dem Esel, und im Hintergrun
zeigen sich noch andere Hirten mit ihren Heerden, währe
am Horizont schon der Morgen anbricht. Ein ätherisch
Lichthauch fliesst durch das ganze Bild, und den Formen
nur so viel von ihren Umrissen und von ihrer Körperlichk
gelassen, als zur Andeutung der Gegenstände nöthig war. D
Beleuchtung wirkt hier, wie der Gesang zu den Worten d
Dichters, auch bei leiserer Andeutung der Formen mit Z
berkraft auf Sinn und Gemüth. — Der heilige Georg,
Madonna auf dem Throne vor einer offenen Architekt
Georg und Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Ge
nianus zu ihren Seiten; Engelknaben, mit den Waffen
Georg spielend, im Vordergrunde. Auch hier, wie bei d
heil. Hieronymus in Parma, die lauterste, ebenmässigste
geshelle. Einzelnes minder bedeutend, namentlich die Eng
knaben (diese vielleicht unvollendet); aber das Antlitz
Madonna voll der süssesten, gnadenvollsten Milde, und
des zu ihr gewandten Petrus Martyr voll begeisterter Inbru
und Hingebung. — Neben diesen grösseren Gemälden bes
die Dresdner Gallerie noch das überaus reizvolle Bildc
der heil. Magdalena und ein treffliches männliches Portr
welches den Arzt des Künstlers darstellen soll.

Einige der schönsten Bilder Coreggio's waren früher
Spanien, sind gegenwärtig jedoch, in Folge der französisc
Kriege, fast sämmtlich nach London gekommen *). Zu

*) Vergl. Passavant, Kunstreise durch England und Belg
a. m. O.

bedeutendsten derselben gehören: **Christus am Oelberge,** 23.
in der Gallerie des Herzogs von Wellington. Auch hier geht, wie in der heiligen Nacht, die Beleuchtung von der Gestalt des Erlösers aus, welcher zur Linken des Bildes kniet. So erscheinen nur er und der über ihm schwebende Engel in hellem Lichte, während die schlafenden Jünger, so wie die mit Judas herannahende Schaar ganz im Dunkel gehalten sind. Es ist aber ein klares Dunkel der anbrechenden Dämmerung und von der reizendsten Farbe im Bilde. Unbeschreiblich schön und ergreifend ist der Ausdruck himmlischen Schmerzes und der Ergebung in Christus; es ist nicht möglich, dieses tiefer und inniger zu empfinden, als es hier dargestellt ist. — **Ecce Homo,** lebensgrosse halbe Figuren, im Besitz 24.
des Marquis von Londonderry. Christus, mit Dornen gekrönt und dem Volke zur Schau ausgestellt. Christus hat etwas überaus grandioses in seiner Haltung; unvergleichlich schön, im Schmerze erblassend, ist das Haupt der ohnmächtig hinsinkenden Maria. Das Bild ist strenger in der Zeichnung, als es insgemein bei Coreggio gefunden wird. — **Heilige Fa-** 25.
milie, in der National-Gallerie. Maria sitzt in einer Landschaft, das freudig aufblickende Christkind auf ihrem Schoosse; im Hintergrunde der mit Tischlerarbeit beschäftigte Joseph. Ein überaus liebliches, zart ausgeführtes Bildchen.

Unter den Bildern, die in Spanien zurückgeblieben zu 26.
sein scheinen, ist besonders **Christus als Gärtner** mit der Magdalena, in der Sakristei des Eskurials, wichtig.

Die bisher genannten Werke gehören wesentlich dem Gebiete der religiösen Malerei an. Eine Reihe andrer Gemälde stellt Scenen der antiken Mythologie dar; in ihnen entfaltet sich den Augen des Beschauers die Zartheit weiblicher Körperformen und der Reiz der Lust in unvergleichlicher Weise. Unter diesen sind zuerst und vornehmlich zwei Bilder des Museums von Berlin zu erwähnen: **Leda** mit dem Schwane, 27.
am Ufer eines schattenreichen See's sitzend, zur Linken musicirende Amorinen, zur Rechten badende Mädchen, — und **Io,** 28.
von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt. Auch

in diesen Bildern löst sich, wie in den vorhergenannten eines heiligen Inhalts, alles Gefühl in den Einen Ton der Wonne und schmachtender Hingebung auf; voll des süssesten Verlangens giebt sich Leda dem Schwane, der sich kosend an ihr emporschmiegt, hin; ein namenloser Schauer des Entzückens fliegt über den schönen Körper der Io, der leuchtend aus dem dunklen Grunde hervortaucht. Es ist die Lust, die irdische Lust, deren Triumph in diesen Bildern gefeiert wird; aber sie ist rein, unbefangen, absichtslos; es ist die Lust eines edleren, freieren Geschlechtes der Menschen, welches die Sünde und den Fluch der Gemeinheit und Lüge noch nicht kennt. Beide Bilder (und auch das folgende der Danae) befanden sich früher in der Sammlung der Königin Christina von Schweden und kamen später in die berühmte Gallerie des Herzogs von Orleans zu Paris. Der Sohn des Herzogs, welcher den aufs Höchste gesteigerten Ausdruck der Wollust in dem Kopfe der Io fürchtete, liess ihn nachmals aus dem Bilde schneiden und verbrennen: später wurde ein anderer Kopf hineingemalt. So kaufte König Friedrich II. beide Bilder für seine Gallerie zu Sanssouci. Als sie unter Napoleon nach Paris kamen, wurde der gegenwärtige treffliche Kopf der Io von Prudhon in das
29. Bild gemalt *). Eine vorzügliche Wiederholung der Io, welche allgemein ebenfalls für ächt gilt, befindet sich in der k. k.
30. Gallerie zu Wien. — Die obengenannte Danae befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom. Sie liegt halb aufgerichtet auf prachtvollem Ruhebette; Amor, ein höchst reizvoller Jüngling, sitzt neben ihr und fängt den goldenen Regen in ihren Gewändern auf. Vor dem Bette ein Paar kleine Amorinen, die in anmuthigster Naivetät beschäftigt sind, einen Pfeil zu schleifen. Auch hier ist der Körper der Danae ausserordentlich zart behandelt, ihr Gesicht jedoch von minder
31. ansprechendem Ausdrucke. — Jupiter und Antiope, im Museum von Paris. Antiope, schlafend, in süss verführerischer Lage hingestreckt, neben ihr Amor, ebenfalls schlafend;

*) Auch der Kopf der Leda ist neu.

Jupiter, lauschend, in der Gestalt eines jugendlich schönen Faunes. — Die Erziehung des Amor durch Venus und Merkur, im Besitz des Marquis von Londonderry zu London. Hier steht Venus aufrecht, in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt; Amor ist wiederum ein überaus lieblicher naiver Knabe. — Ganymed, vom Adler in die Lüfte entführt, in der k. k. Gallerie zu Wien, zeichnet sich ebenfalls durch die lieblichste kindlichste Anmuth aus. 32. 33.

§. 94. Coreggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, welche mit mehr oder weniger Glück in seinem Style zu malen versuchten. Dahin gehören sein Sohn: Pomponio Allegri, der sich durch eine ziemlich einfache Zeichnung auszeichnet; Francesco Maria Rondani, dem man Ueberfleiss und Kleinlichkeit in den Beiwerken vorwirft; Michelangelo Anselmi, der schon unter Sodoma's Schülern genannt wurde; Bernardino Gatti, der eine eigene Süssigkeit des Colorits hervorzubringen wusste; Giorgio Gandini; Lelio Orsi von Novellara, der für den besten Nachahmer Coreggio's gilt, u. a. m. 1.

Grösseren Ruhm als alle diese hat Francesco Mazzuoli, genannt: il Parmigianino erlangt (Sohn des schon genannten Filippo Mazzuoli, eines tüchtigen älteren Malers von Parma. Geboren 1503, gest. 1540). Sein Ruhm datirt aber aus einer Zeit, in welcher das Gefühl für die wahre, naive Schönheit fast ganz erloschen war. Ich habe bereits beim Coreggio angedeutet, wie gefährlich selbst für diesen Meister seine Richtung war und dass er nicht immer der Gefahr widerstanden hat; beim Parmigianino ist dies fast ohne Ausnahme der Fall: die Beweglichkeit, der lebendige Affekt gehen bei ihm fast überall in eine unerträgliche Ziererei und in die nüchternste Koketterie über. Er wird um so widerwärtiger, als er zugleich die edleren Formen der römischen 2.

---

§. 94, 1. P. J. Affo *Vita del pittore Francesco Mazzolo, detto il Parmigianino. Parma* 1784. — Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Parmigianino.*

Schule und zugleich auch eigne unnatürliche langgestreckte Verhältnisse seiner Figuren damit zu verbinden strebt. Am besten ist er in Portraits: ein ausgezeichnet schönes Portrait
3. eines ritterlichen Herrn, welches den Columbus darstellen soll, befindet sich im Museum von Neapel; andre an andern Orten. Hie und da kommt auch wohl eine einfachere heilige Familie von seiner Hand vor. Zu seinen berühmtesten, aber
4. widerwärtigsten gehören die sogenannte Madonna mit dem langen Halse in der Gallerie Pitti zu Florenz und die heil.
5. Margaretha (Madonna mit Heiligen, unter denen vorn die heil. Margaretha kniet) in der Pinakothek von Bologna. Be-
6. deutende Freskomalereien des Parmigianino befinden sich zu Parma, in den Kirchen S. Giovanni und della Steccata.
7. Schüler des Parmigianino war sein Vetter Girolamo di Micchele Mazzuola, womöglich ein noch grösserer Manierist als jener.

Achter Abschnitt.

Die Schulen von Venedig.

§. 95. Ich gehe nunmehr zu der letzten grossen Hauptgruppe über, welche in der italienischen Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wiederum einen Reichthum eigenthümlicher Vollendung entfaltete. Dies sind die Venetianer. Bei ihnen wird zunächst ebenfalls ein besonderer technischer Vorzug bemerkbar. War es bei den Römern die schöne Form, beim Coreggio das malerische Helldunkel, so erscheint bei den Venetianern dieser Zeit, ähnlich wie bei ihren Vorgängern, die wir bereits betrachtet haben, die Farbe als dasjenige Element, welches vorzugsweise ihren künstlerischen Bestrebungen den Stempel der Vollendung aufgedrückt hat. Mit bewunderungswürdiger Meisterschaft wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer

der mannichfaltigsten Stoffe nachzuahmen, und, ich möchte sagen: mit Licht im Lichte zu modelliren*). Aber auch bei ihnen ist dieses Element der Technik wiederum nur der Ausdruck einer besonderen höheren Auffassungsweise; es ist die Freude an dem Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht. Und von einer solchen Auffassungsweise ausgehend, wissen sie doch, obgleich dieselbe fast auf die Nachahmung des Nächstliegenden beschränkt scheint, das Leben nach allen Seiten und bis in seine Tiefen zu durchdringen und wiederum die grossartigsten Aufgaben zu erfüllen. — Zu bemerken ist übrigens, dass die Venetianer im Ganzen sehr wenig al fresco, sondern meist in Oel, auch die grossräumigsten Bilder, ausgeführt haben. Der Grund liegt sehr nahe, indem natürlich die Beschaffenheit der Oelfarben ihre eigenthümliche Richtung ungleich mehr

---

*) Obiger Ausdruck ist keine Hyperbel; er bezeichnet in der That die den Meistern der venetianischen Schule eigenthümliche Farbenbehandlung, welche das Resultat einer genauen Beobachtung der Wirkungen der Farbe und des Lichtes auf das Auge ist: — „Alle Theile eines gesunden menschlichen Körpers, auf welche das Sonnenlicht gerade auffällt, haben eine röthlich gelbliche Farbe und zugleich ist es die, welche das Auge am meisten reizt, ihm gleichsam freundlich entgegenleuchtet und von diesem Sinnorgane am lebhaftesten aufgenommen wird. Daher treten so beleuchtete und gefärbte Stellen scheinbar hervor. Andere Theile, welche nicht den Strahlen zugewendet, sondern seitwärts liegen, empfangen ihre Beleuchtung von näheren und ferneren beleuchteten Gegenständen, und von der durch Licht erfüllten Atmosphäre; diese Widerscheine hauchen gleichsam den Theilen, auf welche sie fallen, die Farbe der Gegenstände an, von welchen sie abprallen. Da nun diese Widerscheine blaulich sind, wenn sie aus der freien Luft kommen, so theilen sie diese blauliche Farbe dem weniger beleuchteten Gegenstande mit, und wenn dies eine zarte Haut ist, so entsteht aus der Mischung mit der bloss gelbröthlichen Farbe ein Lichtgraulichgrün. Diese Färbung fällt aber dem Auge, weil sie matter ist, weniger auf, und so weichen diese Theile scheinbar zurück und erscheinen als Halbschatten, selbst, wenn sie fast so hell sind, wie die beleuchteten Stellen." (Von Quandt, in der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, II, S. 146, Anm.)

begünstigen musste, als dies bei der strengeren Technik der Freskomalerei möglich war.

Eine sehr grosse Menge venetianischer Künstler ist in dieser Richtung mit grösserer oder geringerer Selbständigkeit thätig gewesen; zunächst jedoch reihen sie sich vorzugsweise um zwei Meister, Giorgione und Tizian, beides Schüler des Giovanni Bellini.

§. 98. **Giorgio Barbarelli di Castelfranco**, gewöhnlich **Giorgione** genannt, wurde um 1477 geboren und
1. starb 1511. Er ist der erste unter den Venetianern, welcher die alterthümliche Befangenheit der Bellini'schen Schule ablegte, und die Kunst mit Freiheit, den Auftrag der Farbe in einer kühnen entschlossenen Weise behandelte. Seine Gemälde haben insgemein den Ausdruck einer strengen, leuchtenden Kraft, einer innerlich verschlossenen Glut, welche zu der Ruhe, die äusserlich in seinen Darstellungen zu herrschen pflegt, einen sehr eigenthümlichen Contrast bildet; es ist, möchte ich sagen, ein erhöhtes Geschlecht von Menschen, welches die Fähigkeit zu den edelsten und grossartigsten Aeusserungen des Lebens in sich trägt. Dies zeigt sich zunächst in seinen Portraits und Charakterköpfen. Vorzüglich schöne Portraits von ihm befin-
2. den sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig, namentlich eins, das eine Dame mit einer Laute im Arme darstellt, und ein zweites, darin man einen vornehmen Venetianer sieht, der sich zu einer Dame umwendet, und auf der andern Seite einen zier-
3. lichen Pagen. Sehr ausgezeichnet ist auch Giorgione's eignes Portrait in der Münchner Gallerie, ein Kopf voll bewegter Leidenschaftlichkeit, und mit einer eignen Melancholie in dem dunkelglühenden Auge. — Charakterköpfe, wie sein Saul und
4. David in der Gall. Borghese zu Rom; David mit dem Haupte
5. des Goliath in der kaiserl. Gallerie zu Wien u. s. w. kommen mehrfach vor.

Selbst seine heiligen Bilder zeigen diese Richtung, wie
6. z. B. eine vorzügliche Madonna in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München, welche mit dem Kinde unter einem Lor-

beerbaume sitzt, auch dies ist ein Bild voll hoher Glut, die aber durch eine edle Strenge gemässigt wird.

Uebrigens sind Giorgione's Bilder im Ganzen selten, und um somehr, als die Fresken, welche er in Venedig gemalt hat, untergegangen sind. Am seltensten sind seine historischen Gemälde. Zu diesen gehört der Tod des Petrus Martyr, in 7.
der National Gallerie zu London, ein weniger bedeutendes Bild; und ein Bild der Dresdner Gallerie von anmuthvoll idyl- 8.
lischem Charakter, Jacob, welcher die Rahel begrüsst. — Auch dürfte zu den Gemälden dieser Art ein sonderbares Bild von 9.
beträchtlichen Dimensionen zu rechnen sein, welches sich in der Akademie von Venedig befindet, wohin es aus der Schule des heil. Marcus gebracht worden ist. Es stellt einen Seesturm dar, welcher im J. 1340 durch Dämonen erregt war und Venedig zu zerstören drohte, dessen Wuth aber durch drei Heilige besänftiget ward. Man sieht auf dem Bilde eine wild bewegte See und ein wildsegelndes Schiff, welches mit satyrähnlichen Teufelgestalten angefüllt ist. Auf einer kleinen Barke schiffen ihnen die drei Heiligen, Marcus, Nicolaus und Georg, dräuend entgegen. Entsetzt stürzen sich die Teufel beim Anblicke der Heiligen ins Meer; einige sitzen im Tauwerk des Schiffes, andre oben im Mastkorbe, wo Feuer ist und von wo sich der Qualm über Himmel und See bretet. Ganz im Vorgrund ist eine Barke mit vier glühend beleuchteten nackten satyrähnlichen Gestalten, prächtige Körper, besonders die beiden sitzenden Ruderer, keck, frei und höchst meisterlich gemalt. Fabelhafte Seethiere tauchen auf; auf dem einen reitet wiederum ein gehörnter Satyr. Am Ufer, in der Ferne, ist eine Stadt; links sieht man zuschauendes Volk.

Wie die Auffassung des ebengenannten Gemäldes sehr eigenthümlich erscheint, so findet man überhaupt mannigfach in Giorgione's Bildern eine besondere, poetische Anschauungsweise, welche sich eines Theils in allegorischen Beziehungen und Andeutungen (die jedoch nicht immer leicht zu enträthseln sein dürften), anderen Theiles, in der Composition mehr novellistischer Scenen äussert und die eine bedeutende Ver

wandschaft mit dem, heutiges Tages sogenannten „romantischen Genre" hat. Jene allegorischen Bilder tragen mehr das Gepräge seiner früheren Zeit und des Bellini'schen Styles.

10. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art (wie es scheint) befindet sich in der Gallerie Manfrini zu Venedig. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, links Landschaft, rechts Architektur, in einer Nische derselben eine Venusstatue; zur Linken sitzt ein schönes Weib im weissen Kleide, zu ihren Füssen ein nacktes Kind; zur Rechten ein Greis, orientalisch bekleidet, an einem Marmortische, darauf eine kupferne Rundscheibe, Zirkel, Buch u. s. w. liegen; neben jener Nische lehnt ein junger Mann im Harnisch*). — Ein eigenthümlich anzie-

11. hendes Gemälde mehr novellistischen Inhalts, aus der entwikkelten Zeit des Künstlers, ist im Museum von Paris: eine Landschaft, in welcher zwei junge Männer mit zwei nackten Weibern, musikalische Instrumente in den Händen, sitzen (das eine der Weiber schöpft Wasser aus einem Brunnen), — wiederum ein Bild voll glühenden Lebens und edler Sinnlichkeit.

Sehr merkwürdig, vielleicht das schönste von Giorgione's Werken, zwar historischen Inhalts, aber ebenfalls von novel-

12. listisch romantischer Auffassung, ist ein Gemälde, welches sich in der Gallerie der Brera zu Mailand befindet. Es stellt die Findung Mosis dar, alle Figuren aber in dem reichen, venetianischen Kostüme, welches gerade zu Giorgione's Zeit galt. In der Mitte, unter einem Baume sitzt die Prinzessin, voll Verwunderung auf das Kind blickend, welches eine Dienerin ihr überreicht. Der Seneschall der Prinzessin, Ritter und Damen stehen daneben. Auf der einen Seite sitzt ein Liebespaar im Grase und weist auf den Vorgang hin, auf der andern Musikanten und Sängerinnen, Pagen mit Hunden und ein Zwerg mit einem Affen. Es ist ein Bild, in welchem sich alle höchste Erdenpracht und Lust vereinigt und darin der

---

§. 96, 10. Hr. v. Quandt, Uebersetzung des Lanzi, II, S. 68, Anm. erkennt auch in diesem Bilde die Scene einer Novelle.

biblische Vorgang eben nur ein anziehenderes Interesse hineinbringt. Das der Geschichte widersprechende Kostüm ist hier so wenig störend, wie auf andren venetianischen Bildern jener Zeit, indem es hiebei nicht auf eine nüchtern historische, sondern mehr auf eine poetische Wahrheit abgesehen und die Gegenwart reich genug an Poesie war, auch ihr Kostüm gerade die Entfaltung einer eignen romantischen Pracht gestattete. Dies Bild hat, bei aller Glut der Farben, übrigens bereits etwas Weicheres in der Malerei und erinnert hierin schon an Giorgione's glücklicheren Nebenbuhler, Tizian, der nicht, wie jener, mitten im Laufe seines schönsten Strebens durch den Tod abgerufen wurde.

Unter Giorgione's Schülern war der bedeutendste **Fra Sebastiano del Piombo**, dessen ich bereits bei Gelegenheit des Michelangelo (§. 68, 1) gedacht habe. Er wusste sich der Weise des Giorgione glücklich anzunähern, wie man namentlich aus einem seiner Hauptbilder früherer Zeit ersehen kann. Dies ist in der Kirche S. Giovanni Crisostomo zu 13.
Venedig befindlich und stellt diesen Heiligen auf dem Throne, von andren Heiligen umgeben, dar: es ist ein vortreffliches Werk und in einigen schönen Frauenköpfen dem Meister sehr ähnlich. — Vorzüglich ausgezeichnet ist Fra Sebastiano in Portraitbildern, deren an verschiedenen Orten vorkommen; namentlich schreibt man ihm das ausgezeichnet schöne Portrait des Cardinal Polus, in der Gallerie der Eremitage zu Peters- 14.
burg, zu, welches früher den Namen des Raphael führte. — In Rom trat Fra Sebastiano in ein näheres Verhältniss zu Michelangelo und malte mannigfach nach dessen Cartons, eignete sich auch, abweichend von der Weise der venetianischen Schule, in selbstandigen Werken Manches von der Compositionsweise dieses Meisters an. In solcher Art entstand das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus (in der Na- 15.
tional-Gallerie zu London), welches er im Wettstreit mit Raphaels Verklärung malte und dazu Michelangelo einen Theil der Zeichnung — die Gruppe des Lazarus und der um ihn Beschäftigten — geliefert hatte. Es ist ein figurenreiches Bild,

zwar nicht von recht bedeutsamer Haltung des Ganzen, abe
16. mit grossen Schönheiten im Einzelnen. — In der Gallerie Pit
zu Florenz befindet sich ein Martyrthum der heil. Agatha, wel
ches in ähnlicher Weise michelangeleske Composition un
17. venetianisches Colorit verbindet. Zu Stratton in England ein
vorzüglich schöne heilige Familie, von welchem Bilde dasselb
18. gilt. — Eins der bedeutendsten Werke seiner eigenthümliche
Richtung ist in der Kirche S. Nicolò zu Treviso, Madonn
auf dem Throne und sechs Heilige zu ihren Seiten.

19. Ein andrer Schüler des Giorgione war Giovanni d
Udine, der jedoch nachmals nach Rom, zum Raphael ging
wo wir ihn bereits kennen gelernt haben und wo er in de
mannigfachen dekorativen Gegenständen Gelegenheit zur Ent
faltung seiner venetianischen Kunstfertigkeit fand. — Ferne
der Veroneser Francesco Torbido, genannt: il moro, vo
dem sich vornehmlich in Verona Gemälde finden, die zum
Theil noch in Etwas an die mehr alterthümliche Richtung de
20. Veroneser erinnern. Im Dome von Verona malte er Scenen au
dem Leben der Maria nach den Cartons von Giulio Romano

Der Einfluss des Giorgione erstreckte sich jedoch übe
seine eigentliche Schule (die nicht bedeutend war) hinaus un
durch sein Beispiel wurden auch andre Künstler für die neue
freiere Richtung der Malerei gewonnen. Ich nenne unter die
sen zuerst den Jacopo Palma vecchio, einen Maler, de
anfangs dem Style des Bellini folgte, und erst in späterer Ze
sich den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts anschloss, di
er, und zwar besonders den Giorgione, mit ziemlichem Glück
nachahmte. Schon in seinen früheren Werken, in der eigen
thümlichen Strenge seiner Köpfe, hat er etwas, was an diese
Meister erinnert, wenngleich er freilich dessen glühende Kra
weder in dieser noch in späterer Zeit erreicht. In der Aka
21. demie von Venedig sieht man von ihm einen heil. Petrus, vo
andren Heiligen umgeben, ein Bild aus der früheren Zeit, abe
22. schön und würdig. Dann eine anziehende Himmelfahrt Mari
23. die etwa der Uebergangsperiode angehört. Unter den Bildern de
Berliner Museums ist vornehmlich ein schönes Werk des Palm

zu erwähnen, Maria und Heilige zu ihren Seiten, halbe Figuren, welches ebenfalls den Uebergang aus der früheren in die spätere Weise der venetianischen Schule charakterisirt. — Sehr vorzügliche Bilder aus seiner späteren Zeit sind in der k. k. 24.
Sammlung zu Wien. — Auch an andren Orten kommen mannigfach Werke von der Hand des Palma vor.

Auf ähnliche Weise, wie der ebengenannte, bildete sich Rocco Marconi aus, von dem man in Venedig sehr anziehende Bilder sieht. Noch zur älteren Richtung hinneigend ist 25.
ein Altarbild, Christus zwischen zwei Heiligen, in S. Giovanni e Paolo: sehr trefflich und grossartig eine Abnahme vom Kreuz 26.
in der Sammlung der Akademie.

Erinnerungen an die mehr alterthümliche Weise der Schule, obgleich in schöner Technik ausgeführt, enthalten auch die Werke noch einiger andren Meister, namentlich des Lorenzo Luzzo da Feltre und des Gio. Paolo l'Olmo, von de- 27.
nen u. a. ein Paar gute Bilder im Berliner Museum befindlich sind.

Noch muss ich hier einen Künstler anführen, den Lorenzo Lotto, der ursprünglich Schüler des Bellini war und dem Giorgione nachstrebte, jedoch zugleich als ein Nachahmer des Leonardo da Vinci genannt wird. Diese verschiedenen Richtungen treten in den verschiedenen Bildern des Künstlers hervor. So ist im borbonischen Museum zu Neapel ein Gemälde, 28.
welches mit seinem Namen bezeichnet ist und sich ganz der Schule des Bellini anschliesst, andre (z. B. in der Gallerie Pitti zu 29.
Florenz) sind mehr mailändisch, noch andre im Style der neueren venetianischen Malerei. — In letzterer Art sind mehrere Bilder zu Venedig, namentlich ein heil. Augustin mit zwei 30.
Engeln und andren Figuren in S. Giovanni e Paolo. Die Werke, die seine Vaterstadt Bergamo aufzuweisen hat, sind 31
minder bedeutend; das schöne Bild in der Kirche zu Alzano, 32.
unweit Bergamo, den Tod des Petrus Martyr darstellend, ist ihm neuerdings abgesprochen worden.

---

§. 96, 11. Von Rumohr, drei Reisen etc. S. 320.

1. §. 97. Selbst auf seinen Mitschüler und glücklichere Nebenbuhler, Tiziano Vecellio, hat Giorgione einen en schiedenen Einfluss ausgeübt; doch bildete dieser sich bald i besonderer Eigenthümlichkeit aus. Tizian war um d. J. 147 zu Cadore (an der Gränze von Friaul) geboren und erhie anfangs eine gelehrte Bildung. Er lebte mit den Gelehrten un Dichtern seiner Zeit, z. B. mit dem Ariost zu Ferrara, de Pietro Aretino zu Venedig, in vertrauten Verhältnissen un ward von den Fürsten und Herren als der vorzüglichste Po traitmahler vielfach geehrt. Pabst Paul III. lud ihn nach Ro besonders aber war es Kaiser Karl V., der ihn vielfach b schäftigte und den er sogar zweimal in Augsburg besuche musste. (Ob er nach Spanien gekommen sei, ist sehr zwe felhaft). Er starb 1576, in seinem neun und neunzigsten Jahr an der Pest.

2. In Tizians Werken entfaltet sich die venetianische Kun in ihrer schönsten Blüthe. Was beim Giorgione noch als d Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, lö sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen un heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichke Von Tizian gilt es vornehmlich, was ich im Allgemeinen üb die den Venetianern eigenthümliche Richtung gesagt habe. E ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, de höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befri digung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen A terthums und doch wiederum so verschieden, — ein ruhige Genügen, eine harmonische, gleichmässige Existenz spric sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthue

---

§. 97, 1. *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Ve cellio di Cadore Cav. e pitt. con l'orbore della sua vera consa guinità. Venezia* 1622. — Neuer Abdruck: *Vita dell' insigne pi Tizian Vecellio già scritta da anonimo autore riprod. con lette di Tiziano, per cura dell' Ab.* Franc. Accordini. *Venezia* 18 — Stefano Ticozzi: *Vite de' pittori Vecelj di Cadore. Mila* 1817. — Northcote: *The life of Titian. London* 1830.

Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc. t. Titian.*

auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig eben nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut: es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen.

In seinen früheren Bildern erscheint Tizian noch als ein Anhänger des Bellini'schen Styles, den er jedoch bereits mit einer eigenthümlichen Kraft zu behandeln weiss. Eine Anbetung der Könige im Palast Manfrini zu Venedig, ein kleines figurenreiches Bild mit mancherlei Mängeln in den Figuren, aber mit einer artigen weiten Landschaft, ist gewiss eins seiner frühesten Stücke. Schon entwickelter sind eine Madonna mit Engeln in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, und eine ähnliche kleine Madonna im Palast Sciarra zu Rom. Sodann gehört hieher besonders ein schönes einfaches Bild in der venetianischen Akademie, den Besuch Mariä bei der Elisabeth darstellend; sowie auch eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde aus dieser Zeit, in der k. k. Gallerie zu Wien, zu erwähnen ist.

Das schönste und vollendetste unter den Werken aus Tizians früherer Periode, eins seiner schönsten überhaupt, ist der Christus mit dem Zinsgroschen (*Cristo della moneta*), den er für den Herzog von Ferrara malte, jetzt in der Dresdner Gallerie befindlich. Alles vereinigt sich in dem Kopfe des Christus zur edelsten Wirkung: Schmelz der Fleischtöne, weiche Behandlung des Haares und Bartes, Anmuth der Lippen, und das Glänzende des Auges mit der Milde des abweisenden Blickes. Trefflich ist der Gegensatz in dem schlauen Pharisäer.

Unter den Werken aus Tizians entwickelter Periode nenne ich nur die bedeutendsten und berühmtesten. Zuerst diejenigen, welche der heil. Geschichte angehören. Eins der vorzüglich-

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

sten ist die grosse Himmelfahrt Mariä, die aus der Kirche S. Maria gloriosa de' frari in die Akademie von Venedig hinüber geführt ist. Es ist ein wunderbar mächtiges Weib, das in göttlichem Sturm emporgetragen wird; hier ist Alles schön, Kopf, Gestalt, Stellung, Faltenwurf, Pracht und Licht der Farbe. Reizende Gruppen von Kinderengeln umgeben sie. Unten stehen die Apostel, die in feierlichen Bewegungen empor schauen; doch scheinen diese Figuren im Ausdrucke nicht ganz unbefangen. — Eine andre Himmelfahrt der Maria, aber nicht von solcher Bedeutung, ist im Dome von Verona. Schön ist es, wie hier die Maria einsam, ohne weitere Umgebung von Engeln, von den Wolken aufgehoben wird.

Bei weitem aber das trefflichste der hieher gehörigen Bilder ist eine Grablegung Christi im Palaste Manfrini zu Venedig. Es ist ein höchst vollendetes Meisterwerk, vielleicht das bedeutendste unter Tizians Bildern, und die edelste Darstellung dieses Gegenstandes. Hier ist das körperliche Geschäft des Tragens trefflich angeordnet, zugleich aber der geistige Schmerz zum eigentlichen Mittelpunkte der Handlung gemacht. Einer trägt zu den Häupten, ein andrer zu den Füssen Christi; Johannes der dahinter steht, erhebt Christi Arm. Maria zur Linken, in jammervoller Betrachtung, ist im Begriff in Ohnmacht zu fallen; Magdalena umfasst sie, ohne aber vom Heilande wegzublicken. Hier ist die grösste Schönheit der Gestalten, das edelste Pathos der Bewegung mit dem lebendigsten Affekt und der tiefsten innerlichsten Empfindung verbunden. — Eine Wiederholung desselben Bildes, und von gleicher Schönheit in der Ausführung, befindet sich im Museum von Paris.

Ebenso sind von Tizian sehr treffliche Altarbilder, Madonnen auf dem Throne, mit Heiligen umgeben und Fromme anbetend zu ihren Füssen, vorhanden. Ein schönes grosses Bild der Art ist in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig. Einige andre vom höchsten Werthe sind in der Gallerie von Dresden.

Andre etwas kleinere Bilder dieses Inhalts sind meist frei-

det; auf solchen sitzen und stehen die Heiligen in unge-
ener Weise zusammen, und unterhalten sich einer mit
andern. Die Italiener benennen dergleichen Darstellungen
heilige Conversazionen". In solchen Bildern verschwindet
rlich der eigentlich erbauliche Zweck fast ganz und man
in ihnen insgemein nur eine Gesellschaft schöner und
iger Menschen, die manchmal ein andres als das religiöse
esse zu verbinden scheint. Treffliche Bilder der Art findet
u. a. in München, namentlich in der Leuchtenberg'schen
rie.

Tizian ist in denjenigen Darstellungen am vorzüglichsten,
elchen eine gewisse äussere Ruhe der Gestalten ihm Ge-
heit zur Entfaltung seiner eigenthümlichen Schönheit giebt.
st in der Himmelfahrt der Maria und in der Grablegung
dies der Fall. Anders ist es in denjenigen seltenen Dar-
ungen, in denen eine lebendig bewegte Handlung enthal
ist. Dergleichen ist seiner Natur fremd und man merkt
Zwang. Ein solches gezwungenes, an Manier gränzendes
en bemerkt man z. B. in seinem grossen Gemälde des
us Martyr, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, — und in
er Dornenkrönung Christi, im Museum von Paris. Doch ist
sein Martyrthum des heil. Laurentius, in der Jesuitenkirche zu
Venedig, welches ebenfalls zu dieser Klasse gehört, grosse
nheiten. Leider hat dies Bild, sowie der ebengenannte
us Martyr, bedeutend gelitten.

Im Dogenpalaste zu Venedig hatte Tizian bedeutende Ma-
en meist geschichtlichen Inhalts ausgeführt; diese wurden
h einen Brand, etwa um die Mitte des sechzehnten Jahr-
derts, welcher fast alle inneren Theile des Palastes zer-
te, vernichtet. Nur das Freskobild eines von Tizian ge-
en heil. Christophorus hat sich hier, über einer kleinen
ppe neben der Kapelle des Palastes, erhalten; der Kopf
elben ist schön, das Uebrige der Figur jedoch sehr mit-
ässig. — In Verona, in der Sammlung des Rathspalastes,
sieht man ihm ein geschichtliches Gemälde von sehr gro-
Dimensionen zu. Hier sieht man den Dogen von Vene-

dig auf dem Throne, zu seinen Seiten die Signori in rothem Kostüm; zur Rechten die Garde der Sklavonen, zur Linken in weiss seidener Kleidung die Rathsherren von Verona, welche dem Dogen Fahne und Schlüssel ihrer Stadt überreichen. Ueber ihnen, in Wolken, die heil. Jungfrau mit den Heiligen Marcus und Zeno (den Schutzheiligen von Venedig und von Verona). Die Composition des Bildes ist nicht gerade grossartig, auch erkennt man in Einzelheiten z. B. in den Heiligen, sehr deutlich die Hand minder vorzüglicher Künstler; die Portraitköpfe der dargestellten Personen aber sind höchst ausgezeichnet und voller Leben.

Eine besondere Meisterschaft hat Tizian in der Darstellung nackter weiblicher Gestalten entwickelt; hier zeigt sich der Zauber seines Colorits in seiner vollsten Gewalt. Nur ist zu bemerken, dass er in den Darstellungen solcher Art nicht selten eben mit dieser seiner Meisterschaft der Technik einen gewissen Prunk treibt und statt der Naivetät, statt einer unbefangenen heimlichen Situation, eine wohlüberlegte
22. Schaustellung schöner Glieder malt. Auffallend zeigt sich dies bei Vergleichung der beiden berühmten Vennsbilder in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Während die eine von diesen (sie trägt Blumen in der Hand, im Nebengemach erblickt man Frauen, welche Gewänder aus einer Lade nehmen) eben in der Naivetät ihrer Stellung eine verführerische Gewalt über
23. den Beschauer ausübt, so lässt die zweite (hinter der ein Amor steht) trotz der gleich hohen Meisterschaft der Technik kalt. Bewunderungswürdig ist übrigens an jener ersten, wie die ganz vom Licht umflossene Gestalt, die auf einem weissen Gewande und vor einem hellen Hintergrunde liegt, doch das schönste Relief der Formen und die kräftigste Farbe zeigt. — Aehnliche Bilder finden sich mannichfaltig, wie z. B.
24. zu Dresden; eine schöne Danae zu Neapel, eine andre zu Wien; Andres in England, namentlich ein berühmtes Bild in
25. der Gall. von Cambridge, wo in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli portraitirt ist und König Philipp II., die Laute spielend, neben ihr sitzt. — Auch andre hieher gehörige ver-

zügliche Bilder sind in England vorhanden, z. B. zwei grosse 26.
Darstellungen der Diana und ihrer Nymphen im Bade, beide
in der Stafford-Gallerie; in der einen sieht man den Actäon,
in der andern wird die Schande der Kalisto entdeckt. In
derselben Gallerie ist noch ein andres zierliches Bild, eine 27.
Venus, die aus dem Wasser aufsteigt und sich die Haare trock-
net, neben ihr eine schwimmende Muschel. Venus, die den 28.
Adonis von der Jagd zurückzuhalten strebt, in der englischen
National-Gallerie. Venus, halbe Figur, der Amor einen Spiegel 29.
vorhält, im Palast Barbarigo zu Venedig. U. a. m. — Eins der
meisterhaftesten Bilder dieser Art ist in der Gallerie Borghese 30.
zu Rom und führt den Namen der heiligen und irdischen Liebe.
Man sieht auf demselben zwei schöne weibliche Gestalten, die
auf dem Rande eines sarkophagartigen Brunnens sitzen. Die
eine ist in ein prachtvolles weisses Gewand mit schönen Fal-
ten gekleidet. Die andre ist nackt, ein rothes Gewand fällt
hinter ihr hinab; sie zeigt die reizendsten, zartesten und rein-
sten Körperformen. — Ein Bild von der grössten Gewalt 31.
schöner Sinnlichkeit, obgleich es fast nur bekleidete Figuren
enthält, befindet sich in der Münchner Gallerie. Es stellt die
Venus dar, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des
Bacchus aufnimmt. Es sind halbe Figuren. Venus sitzend, in
weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde
Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt in edelster
Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge,
das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer
tiefen Schwermuth, — es ist die Melancholie der Vollen-
dung. Sie hält eine Pansherme (wie es scheint) in den Händen,
die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt
sich vor ihr nieder: minder zart in ihren Zügen als die göttli-
che Meisterin, ist doch ihr ganzes Wesen von Glut und Ver-
langen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur
mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest,
schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göt-
tin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt
ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr an-

zusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff
Traube zu pflücken, blickt mit einer gewissen gemäss
Spannung auf die Enthüllung der Herme: ein hässlicher S
dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält
volle Schale mit reifen Früchten über ihrem Haupte.
32. Hauptfiguren dieses Bildes kehren auf manchen andren
mälden wieder: so auf einer Darstellung der Venus mit
nymphen in der Gallerie Borghese zu Rom, — wohl nu
Schulbild, — und auf einem Bilde der k. k. Galleri
Wien, welches den Marchese del Vasto mit seiner Geli
und andren Figuren darstellt.)

Vielleicht das Hauptverdienst Tizians besteht in s
Portraitdarstellungen, in welchen sich die edelste Auffa
des Lebens zeigt. Diese beruht sowohl in demselben
mente des schönen Colorits, vornehmlich aber auch i
trefflichen Anordnung und Ausfüllung des von dem Ra
umschlossenen Raumes. Die Fülle dieser meisterhaften
traits, welche über alle bedeutenden Sammlungen Eu
verstreut sind, ist nicht aufzuzählen. Zu seinen schö
33 gehören: ein weibl. Brustbild in reichem Costüme in der
lerie Pitti zu Florenz (la bella di Tiziano.) Ein andr
34 Palaste Barberini zu Rom, in prächtigem roth und we
Kostüme, das an einen Pfeiler gelehnt, träumerisch zum
herausschaut. Mehre Portraits des Ariost, z. B. in der
35. lerie Manfrini zu Venedig; mehrere des Pietro Aretino,
36. in München etc. etc. — Eins der vorzüglichsten Po
37. befindet sich im Museum zu Berlin: Tizian's Tochter,
Schale mit Früchten emporhebend. Von diesem Bilde
38. men mehrere Wiederholungen vor: eine in der Sammlu
Hrn. Coesvelt zu London; eine andre, ebenfalls in En
wo statt jener Früchte ein Schmuckkästchen auf der S
39. steht; ein viertes Exemplar im Königl. Museum zu M
hier aber ist das Portrait zur historischen Darstellung

---

§. 97, 31-39. Ueber diese verschiedenen Darstellungen
Aufsatz des Verf. in der Zeitschrift: Museum, Blätter für Bi
Kunst, 1833, No. 30.

wandelt: es ist die Tochter der Herodias, die auf einer Schale das Haupt Johannis des Täufers trägt, das Kostüm ist freier behandelt, die Stellung leidenschaftlicher und das Ganze ein Bild voll der ergreifendsten Poesie. —

In seinen spätesten Bildern erscheint Tizian ziemlich 40.
schwach und manierirt; er fuhr bis in sein höchstes Alter zu malen fort und wollte es nicht glauben, dass Auge und Sinn schwächer geworden waren. Sein letztes, von ihm nicht ganz vollendetes Werk der Art, Christus vom Kreuze abgenommen, befindet sich in der Akademie von Venedig.

Bei Tizian, wie auch schon bei Giorgione, tritt die Land- 41.
schaft zuweilen in eigenthümlicher Bedeutsamkeit auf; auch soll Tizian zuerst selbständige Landschaftsbilder gemalt haben.

§. 98. Tizian hat sehr wenig eigentliche Schüler gebildet; um so mehr jedoch zählt er Nachahmer, welche sich seinen Styl anzueignen strebten, und wenn sie auch kein Werk ersten Ranges lieferten, doch meistentheils durch die Bahn der Naturnachahmung, wohin sie durch Tizians Beispiel geleitet wurden, vor manieristischen Verirrungen geschützt blieben. Zu diesen gehören zuerst mehrere Künstler aus seiner eigenen Familie: Sein Bruder **Francesco Vecellio**, von dem 1.
im Berliner Museum ein tüchtiges Altarbild vorhanden ist; sein Sohn **Orazio Vecellio**, ein ausgezeichneter Portrait- 2.
maler; sein Neffe und treuer Reisegefährte: **Marco Vecel-** 3.
lio, von dem sich im Dogenpalaste zu Venedig einige leidlich gute Arbeiten vorfinden. Auch ist hier **Girolamo di** 4.
Tiziano, eigentlich **Gir. Dante**, zu nennen, ein guter Copist des Meisters.

Bonifazio Veneziano ist ein tüchtiger, ruhiger, hand- 5.
werklicher Meister der venezianischen Schule und guter Nachahmer Tizians. Venedig ist sehr reich an Bildern von seiner Hand, unter denen besonders diejenigen, welche einfach zusammengestellte Heilige oder heilige Familien enthalten, durch ihre schlichte Tüchtigkeit anziehen. In grösseren Compositionen reicht er nicht wohl aus; zu deren Durchdringung fehlt ihm Tizians Energie und die nachhaltige Kraft seiner Farben.

Doch ist auch in solchen im Einzelnen viel Schönes enthal
6. ten, wie z. B. in einem grossen in der Akademie befindliche
Gemälde, welches das Gastmahl des reichen Mannes darstell
und darin besonders die Musikantengruppe (die nach löbli
cher venetianischer Sitte bei solchen Darstellungen nicht feh
len darf) durch die Charakteristik und Lebendigkeit de
Köpfe anzieht.

7. Ein andrer guter Nachahmer Tizians ist Andrea Schi
avone; eine schöne Anbetung der Hirten von ihm in de
k. k. Gallerie zu Wien. — So auch Domenico Campa
gnola aus Padua, dessen vorzügliches Talent die Eifersuch
8. des Meisters rege zu machen wusste; in der Akademie z
Venedig von ihm vier Propheten, halbe Figuren. Bedeuten
deres in Padua. — Giovanni Cariani aus Bergamo (ursprüng
lich ein Anhänger des Giorgione) verdient hier gleichfalls eh
renvolle Erwähnung. Seine Vaterstadt besitzt anmuthvoll
9. Gemälde seiner Hand. Das ausgezeichnetste ist das aus S
Gottardo in Bergamo, welches sich zur Zeit der französische
Herrschaft (ich weiss nicht, ob noch gegenwärtig) in der Gal
lerie von Mailand befand; Madonna, in reicher Landscha
sitzend; hinter ihr ein Teppich von zwei Engelknaben geha
ten; zu ihren Seiten ein Hofstaat von Heiligen. Einfache An
ordnung, schöner heiterer Charakter zeichnen das Bild seh
vortheilhaft aus. — Geronimo Savoldo aus Brescia ist ei
nicht minder tüchtiger Nacheiferer Tizians; von ihm ist ein
10. schöne Anbetung der Hirten in der Gallerie Manfrini zu Ve
11. nedig; eine anmuthige weibliche Figur im Museum von Be
lin. — Bedeutender jedoch als alle diese ist Calisto Piazz
12. aus Lodi, von dem sich in der dortigen Kirche dell' Incoro
nata eine bedeutende Anzahl von Gemälden befindet, die i
Bezug auf Reinheit des Sinnes und Tiefe der Charakteristi
den schönsten Werken der Schule zur Seite stehen.

13. Ein eigenthümlicher Meister ist Alessandro Bonvi
cino von Brescia, gewöhnlich il Moretto di Brescia ge
nannt, der im Anfange streng dem Tizianischen Style folgt
nachmals jedoch manches von der Richtung der römische

Schule aufnahm und sich somit eine eigene Darstellungsweise bildete, die sich durch eine einfache Würde, durch eine stille Anmuth und Hoheit auszeichnet und nur in dem etwas grauen Colorit seinen Zeitgenossen nachsteht. Treffliche Werke von ihm sieht man besonders in seiner Vaterstadt, namentlich eine schöne Krönung der Maria in der Kirche S. Nazario und ein 14.
andres Bild in der Sakristei dieser Kirche.

Der Schüler dieses Moretto war der berühmte Portrait- 15.
maler Gio. Batista Moroni, der in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Die Portraits dieses Künstlers sind äusserst lebenvoll und mit höchster individueller Wahrheit gemalt, aber nie in einem erhöhten Zustande aufgefasst, daher der Körper und dessen Haltung sehr häufig etwas Beschränktes hat (wie sich gerade der zu Portraitirende dem Maler gegenüber zeigte, — dagegen Tizians Portraits sich fast immer durch die grossartigste künstlerische Abrundung, Ausfüllung des Raumes u. dgl. auszeichnen). In der Carnation hat Moroni gewisse, ein wenig violettliche Töne, in der Darstellung der Stoffe ist er vorzüglich. Gemälde von ihm kommen in vielen Gallerieen (z. B. der venetianischen Aka- 16.
demie, der Gallerie Manfrini zu Venedig, den Uffizien zu Florenz u. s. w.) vor. In historischen Gemälden ist er wenig bedeutend.

Mit Moretto gleichzeitig blühte in Brescia Girolamo, 17.
il Romanino genannt; ein Künstler, der sich ebenfalls zumeist der venetianischen Schule anschloss, den Styl derselben jedoch wiederum in eigenthümlicher Weise ausbildete. Während Moretto sich durch Einfachheit und Ruhe auszeichnete, so hat dieser etwas eigen Phantastisches und lebhaft Bewegtes in seinen Compositionen. Bedeutendere Arbeiten von ihm kommen insbesondere zu Brescia und zu Padua vor: das Hauptwerk am erstgenannten Orte im Hause des Conte Bru- 18.
gnoli, eine Abnahme vom Kreuz, durch die Lebendigkeit des Affektes ausgezeichnet. Ein Altarbild mit verschiedenen Hei- 19.
ligen, reich an den mannichfaltigsten Nebenwerken, ist im Museum von Berlin.

Ein Schüler des Romanino war Girolamo Muziano, der nachmals in Rom thätig war und manches von der ausgearteten Weise der dortigen Schule annahm. Ein andrer: Lattanzio Gambara, ein rühmlich genannter Künstler. Wiederum Schüler des letzteren: Giovita Bresciano, genannt: il Brescianino, ein tüchtiger Maler in der späteren venetianischen Weise.

§. 99. Ziemlich unabhängig neben Giorgione und Tizian und als entschiedener Nebenbuhler des letzteren entwickelte sich Gio. Antonio Licinio Regillo da Pordenone (von seinem Geburtsort so benannt, geb. um 1484, gest. 1539). Ein Künstler, der sich sehr selten zu bewegteren Compositionen erhebt, sondern lieber, auch wo es wenig passend ist, eine einfache Zusammenstellung der Figuren beibehält; ebenso zeigen seine Köpfe fast nie den Ausdruck eines bewegten Affektes. Aber ein eigenthümlicher Vorzug Pordenone's besteht in der wunderbaren Weichheit und Zartheit (Morbidezza), welche er in der Malerei des Nackten besass und darin er selbst von Tizian unübertroffen ist. Ausgezeichnet ist er somit in Portraitbildern, in welchen er gern mehrere Köpfe auf einem Bilde vereinigte; ein solches, das seine Familie vorstellt, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom; ein andres, Pordenone mit seinen Schülern, in der Gallerie Manfrini zu Venedig etc. Sein schönstes Gemälde ist in der k. k. Gallerie zu Wien: die heil. Justina und neben ihr ein knieender Mann (Herzog Herkules von Ferrara). Das Gesicht dieser Heiligen ist wunderbar süss, mild und seelenvoll, auch der Kopf des Knieenden sehr schön. — Venedig besitzt gleichfalls manches Treffliche von Altarblättern seiner Hand, wie namentlich eins der in der Akademie vorhandenen, eine Madonna mit Heiligen, ein sehr anmuthvolles und würdiges Bild ist. Ungleich weniger bedeutend ist sein vielgerühmter S. Lorenzo Giustiniani, mit andern Heiligen umgeben, ebendaselbst (früher in S. M. dell' Orto). — Grössere Compositionen von ihm sieht man namentlich in der Kirche S. Rocco zu Venedig: Heilige und Gruppen Hülfsbedürftiger zu ihren

Seiten; hier ist mehr Leben und Bewegung, doch im Einzel
nen auch schon Hinneigung zur Manier. — Noch vieles An
dre ist in Venedig und an verschiedenen Orten der Lombardei
vorhanden. — Seine angeklagte Ehebrecherin im Museum von 7.
Berlin erfreut sich grossen Rufes und ist, wenn auch nicht
durch Handlung und Affekt, so doch durch höchst treffliche
Charakterköpfe ausgezeichnet.

Schüler und Verwandter des Pordenone war Bernar- 8.
dino Licinio, ein Künstler von ähnlicher Richtung, aber
meist nicht so edel in den Köpfen. In der Kirche S. M. de'
frari zu Venedig befindet sich von ihm u. a. ein gutes Altar- 9.
bild. Das Berliner Museum besitzt treffliche Portraits von
seiner Hand. — Andre Schüler: Calderari, ein trefflicher 10.
Nachahmer des Pordenone, und sein Schwiegersohn: Pompo- 11.
nio Amalteo, dessen Werke, wie die des Calderari, mit
denen des Pordenone häufig verwechselt werden.

Ein zweiter, ebenfalls im Fache des Portraits ausgezeich- 12.
neter Künstler, Paris Bordone (1500—1570), ging wie-
derum einen eigenthümlichen Weg. Er bildete sich beson-
ders nach Giorgiones Werken, vermied aber dessen strengere
Auffassungsweise. Er zeichnet sich durch ein ungemein zar-
tes rosiges Colorit, welches freilich schon an der Gränze der
Weichlichkeit steht, aus. Seine weiblichen Portraits, dergleichen in den grösseren Kunstsammlungen (in der Gallerie von 13.
München, dem Belvedere und der Gallerie Esterhazy zu Wien,
bei Manfrini zu Venedig, in den Uffizien zu Florenz u. s. w.;
u. s. w.) mehrere gefunden werden, sind von einer ungemein
süssen Anmuth, wenngleich nicht von sonderlich geistreicher
Auffassung. — In grösseren Compositionen ist er, ähnlich wie
Pordenone, unbedeutend und wiederum nur in den Köpfen
vorzüglich. Sein berühmtestes Gemälde befindet sich in der
Akademie von Venedig und bezieht sich auf jenen Seesturm, 14.
den Giorgione bereits gemalt hatte. Hier sieht man den Fi-
scher, welcher gegenwärtig war, als die Heiligen den Sturm ge-
stillt, und welcher einen Ring, der ihm von dem heil. Marcus
als Unterpfand seiner gnädigen Gesinnungen gegen Venedig

gegeben war, dem Dogen überreicht. Es ist ein figurenreiches Bild, einfach, aber ebenfalls nicht kräftig in der Compo-
15. sition. Sehr schwach ist sein berühmtes Paradies, ebenfalls in der Akademie (früher in der Kirche Ognissanti zu Treviso).
16. Anziehender sind einige kleinere Bilder, wie eine Maria mit dem Kinde und der heil. Magdalena im Palast Manfrini, und
17. eine Ruhe auf der Flucht im Palast Pitti zu Florenz. U. dgl. m.

§. 100. Endlich ist unter den gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts blühenden Künstlern Venedigs noch Batista Franco, il Semolei, zu erwähnen, der in Rom studirt hatte und unter die Nachahmer des Michelangelo gezählt wird. In seinen wenigen, in Venedig vorhandenen Gemälden erscheint er als ein ziemlich gemässigter Anhänger des florentinischen oder römischen Styles und verbindet denselben gut mit der eigenthümlichen Richtung der Venetianer. Anziehend ist er besonders in kleineren, mehr dekorativen Darstellungen in den Kassettirungen von Gewölben, wie der-
1. gleichen z. B. am Gewölbe der Scala d'oro im Dogenpalast
2. und in einer Kapelle der Kirche S. Francesco della Vigna erhalten sind. In grösseren Gemälden — die bedeutendsten in der eben genannten Kapelle — zeigt er mehr manieristisches Wesen.

1. §. 101. Die venetianische Schule erhielt sich längere Zeit in der Blüthe, im Besitze einer wahrhaften, lebendigen Originalität, als dies bei den andern italienischen Schulen der Fall war. Die glücklichen Verhältnisse des venetianischen Staates auf der einen Seite, auf der andern das gesunde Princip der Schule, sofern es vornehmlich auf Naturnachahmung beruhte, sind der Grund dieser Erscheinung. Freilich kommen die venetianischen Meister, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühten und zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, in ihrer Gesammtthätigkeit den grossen Meistern der ersten Hälfte nicht gleich, aber im Einzelnen stehen sie ihnen häufig würdig zur Seite.

2. Der erste unter diesen ist Jacopo Robusti, nach dem Gewerbe des Vaters Tintoretto (Färber) genannt. Geb.

zu Venedig 1512, gest. 1594. Er war eine kurze Zeit in der Schule des Tizian, stand sich aber mit letzterem nicht gut, und verliess ihn bald, um ein eigenthümliches Studium einzuschlagen. In dem Arbeitszimmer, welches er in seiner Jugend bewohnte, hatte er, seine Richtung bezeichnend, die Worte angeschrieben: „die Zeichnung von Michelangelo, das Colorit von Tizian.“ Er copirte des letzteren Werke und zeichnete nach Gypsabgüssen florentinischer und antiker Sculpturen, vornehmlich beim Lampenlicht, um sich in stärkerer Modellirung zu üben; er verfertigte sich zu seinen Arbeiten Modelle, die er künstlich beleuchtete oder die er im Zimmer aufhängte, um so die von den Venetianern wenig geübte Perspektive zu gewältigen. Auf diese Weise vereinigte er mit dem venetianischen Colorit eine Kraft der Schattengebung, die seinen Bildern eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh und, wo er im Kreise der Naturnachahmung beschränkt war, sehr glückliche Erfolge hatte. So z. B. in Altarbildern, wo neben den Heiligen die Gestalten anbetender Menschen darzustellen waren, wie ein solches sehr vortreffliches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, ein andres sich in 3.
der dortigen Akademie befindet. So vornehmlich in Portraits, 4.
deren von ihm in verschiedenen Sammlungen vorkommen:
zwei höchst ausgezeichnete im Museum von Berlin. 5.

Dagegen verleiteten ihn jene nach verschiedenen Seiten 6.
hinstrebenden Studien (denn Tizians Colorit und Michelangelo's Zeichnung waren eben doch Ergebnisse sehr verschiedenartiger Charaktere), mehr aber noch seine eigene Leichtigkeit im Produciren und eine im Technischen geübte Hand zu mannigfachen Missbräuchen, die besonders in seinen grösseren Compositionen unangenehm auffallen. Es fehlt den letzteren häufig, bei aller Lebendigkeit der Handlung, das Gefühl für eine grossartigere Gruppirung, die das Ganze in einander entsprechende Theile sondert und dem Auge Ruhe gewährt; und ebenso fehlt ein gleichmässig verbreitetes Interesse, welches alle dargestellten Personen mit in die Handlung des Ganzen verflicht; statt dessen sind vielfach Figuren angebracht, wel

che nur ihrer schönen Musculatur wegen da zu sein scheinen. Seine Technik endlich ist in solchen Darstellungen häufig roh und handwerksmässig. Insgemein jedoch sind wiederum Einzelheiten in diesen Werken vorhanden, die das grosse Talent des Künstlers zur Genüge erkennen lassen.

Tintoretto war, wie ich eben erwähnte, sehr productiv, und Venedig vornehmlich ist überreich an seinen Werken. Zu den berühmtesten unter seinen Compositionen, gleichwohl nur von halberfreulicher Wirkung, gehören das Wunder des
7. heil. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet, in der Akademie, und eine grosse Kreuzi-
8. gung vom J. 1565 in der Schule des heil. Rochus. Dies Gebäude enthält ausserdem noch eine grosse Anzahl von Wer-
9. ken dieses Künstlers. Ebenso der Dogenpalast. Vornehmlich merkwürdig ist in letzteren eine Darstellung des Paradieses, ein Gemälde von 74 Fuss Länge und 30 Fuss Höhe (in Oel gemalt, wie alle Werke seiner Hand). Es befindet sich in dem Saale des grösseren Rathes, dem jetzigen Bibliotheksaale, und enthält ein unzählbares und unangenehmes Gewimmel menschlicher Gestalten; doch ist auch hier manches Tüchtige, und namentlich sind die Hauptfiguren, Christus und Maria, vortrefflich und würdig. — Unter den Schülern und Nachahmern des
10. Tintoretto werden sein Sohn Domenico Tintoretto und der Deutsche Jacob Rottenhammer rühmlich erwähnt.

§. 102. Gleichzeitig mit Tintoretto blühten in Verona verschiedene Künstler, deren Bildung in nahem Verhältniss zu der eigentlich venetianischen Schule steht. Hauptbilder von ihnen sind vornehmlich in den Kirchen und in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu suchen. Dahin gehören
1. Niccolò Giolfino, dessen Gestalten eine eigne Grossartigkeit, und im Ausdruck zugleich eine anziehende Milde haben.
2. — Giambatista dal moro (Schüler des bei Giorgione genannten Torbido il moro). Bilder von eigenthümlich starkem
3. Affekt, aber nicht ohne Uebertreibung. — Domenico Ricci, genannt: Brusasorci, ein in Verona gerühmter, aber mehr mittelmässiger Künstler, doch in der Technik meist tüchtig. —

lo Farinato, ein Künstler, der etwas eigen Grossartiges u.
und der würdigste Vorgänger des gleich folgenden Paolo
onese ist. Farinato erscheint durchhin, wenngleich nicht
e Uebertreibung im Einzelnen, tüchtig und kräftig und mit
eulicher Nachahmung der Natur.

Alle eben genannten Künstler und ebenso auch den Tin- s.
tto überstrahlte Paolo Caliari von Verona, genannt:
lo Veronese (geb. um 1528, gest. 1588). Dieser Künst-
bildete sich, was das Colorit betrifft, vornehmlich nach
n. In dem schönen Fleischtone kam er letzterem zwar
t gleich; aber durch die Pracht der Farbe, wozu reiche
andungen und andre Stoffe viel beitrugen, durch eine
e und durchsichtige Behandlung der Schatten und durch
sartige Haltung und Harmonie brachte Paolo eine sol-
Magie in seine Gemälde, dass er in dieser Beziehung
allen Meistern der venetianischen Schule vorangeht. Nie
sich die Farbenpracht so verklärt, wie in seinen Wer-
wie grosse berauschende Symphonien stehen seine Ge-
e auf dem Tuche. Diese seine Eigenthümlichkeit spricht
natürlich in denjenigen Darstellungen am Bestimmtesten
Grossartigsten aus, deren Gegenstand die Verherrlichung
her Pracht ist: nicht in dramatisch bewegten Handlungen
in andern Situationen, welche sonst die Aeusserung
igfacher Affekte erfordern, — er liebte es vielmehr,
che Zusammenkünfte darzustellen, reiche Mahlzeiten, zu
n der Anlass aus Momenten der heiligen Geschichte ge-
nen, aber mit vollkommenster Freiheit behandelt wurde,
ntlich in Bezug auf das Kostüm, welches ganz das der
des Künstlers ist. Hier sieht man die schönste Entfaltung
artiger Architekturen, die grösste Pracht der Gefässe, die
ndsten und reichsten Kostüme, vor Allem aber kräftige
dle Menschen in einem erhöhten Momente des Daseins,
ffstem Genusse dessen, was die Erde schön macht. Sol-

102, s. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Paolo ese.*

che Festmahlzeiten hat Paolo vielfach dargestellt. Zu den b
6. rühmtesten Bildern der Art gehören: die Hochzeit zu Can
im Museum von Paris (früher im Refektorium von S. Gio
gio maggiore zu Venedig), 30 Fuss breit und 20 Fuss hoc
Ein glänzender Hof mit majestätischen Säulenhallen umgeben
die Tische mit den Gästen hufeisenförmig zusammengestell
in der Mitte eine Musikantengruppe mit den Portraits d
Paolo, Tizian und anderer berühmter venetianischer Male
Diener mit prachtvollen Krügen im Vordergrunde, zuschaue
des Volk auf erhöhter Balustrade und den Logen und Dächer
7. der ferneren Häuser. — Christus an der Tafel des Levi, in d
Akademie von Venedig (früher im Refektorium von S. Gi
vanni e Paolo): eine ähnlich prächtige Tafel unter einer hu
8. gen Arkade im Style des Sansovino. — Eine zweite Hoc
9. zeit zu Cana in der Gallerie von Dresden. — Christus
der Tafel des Simon, Maria Magdalena zu seinen Füssen,
Palaste Durazzo zu Genua. U. a. m.

Aehnlich behandelte Paolo Veronese auch andre Gege
stände, wo es mit deren Darstellung verträglich war, wie d
10. Dresdner Gallerie und Venedig mannigfache Beispiele d
Art enthalten. — Auch die verschiedenen, zum Theil nur
11. Allegorieen überladenen Bilder, mit denen er den Dogenp
last zu Venedig schmückte, sind hieher zu rechnen.

In Altargemälden war er im Allgemeinen minder glü
lich, indem die eigentliche Erbaulichkeit nicht das Elem
seiner Kunst war; hier verfällt er, in der Absicht grossa
zu erscheinen, nicht selten in eine unerfreuliche Manier. Do
ist unter diesen Bildern im Einzelnen Tüchtiges vorhand
12. Ein höchst anmuthvolles Bild dieser Art befindet sich in d
Sammlung des Hrn. Craglietto zu Venedig. Es stellt die M
donna mit dem Kinde dar und vor ihr, knieend, Venezia,
der Gestalt einer schönen jugendlichen Dogaressa.

Auch in mythologischen Darstellungen bewegte sich Pa
13. zuweilen mit Glück; namentlich ist unter diesen der Ra
der Europa, im Dogenpalaste zu Venedig, rühmlichst zu e
wähnen.

Seine Schüler und die Nacheiferer seiner Manier ste- u.
hen bedeutend unter seiner eigenthümlichen Vortrefflichkeit. Dahin gehören vornehmlich Carlo Caliari, sein Sohn, und Batista Zelotti.

§. 103. Während solchergestalt das venetianische Prin- t.
cip der Naturnachahmung dem Paolo Veronese bereits eine so eigenthümliche Richtung gegeben hatte, konnte es nicht fehlen, dass auch die gemeine Natur von ihnen künstlerisch behandelt und das sogenannte Genre ausgebildet wurde. Dies geschah in der Schule der Bassani. Der Stifter und Haupt- t.
meister dieser Schule war Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt Bassano zubenannt (1510—1592). Jacopo Bassano studirte in Venedig die Werke des Tizian und des Bonifazio und arbeitete anfangs in der Richtung dieser Meister. Nachmals jedoch begab er sich in seine Vaterstadt zurück, ein einfaches Landstädtchen, dessen Umgebungen ihn zuerst zu seinen eigenthümlichen Compositionen angereizt zu haben scheinen. Er suchte sich diejenigen Gegenstände aus, in denen er Landschaften und Hütten, Bauern und andere niedere Classen des Volkes, Viehheerden, Geräthe des häuslichen Bedarfes u. dgl. in möglichster Ausbreitung anbringen konnte, indem er solche Darstellungen entweder mit Vorgängen aus der heiligen Geschichte oder der Mythologie staffirte, oder auch, ohne der Historienmalerei erst ein besonderes Compliment zu machen, bald einfache Scenen ländlicher Beschäftigung, Vieh- oder Kupfergeräthmärkte, u. dgl. darstellte, bald auch die menschlichen Figuren ganz wegliess und Höfe mit Thieren und Ackerwerkzeug, Geräthschaften der Küche, — also förmliche Stillleben, — malte. Diese Darstellungen zeigen im Ganzen wenig Mannichfaltigkeit der Erfindung; wenn man einige der Art gesehen hat, so kennt man so ziemlich den ganzen Vorrath, der über alle Gallerien zerstreut ist; auch die Gesichter der dargestellten Personen sind insgemein dieselben, wie er z. B. eine seiner Töchter bald als Königin von Saba, bald als Magdalena, bald als Bäuerin, welche Hühner in den Stall trägt, gemalt hat. Uebrigens tritt sowohl

jene mehr launige, wie jene gemüthlichere Auffassungsw
welche der niedrigen Genremalerei ihren besonderen
geben, in den Bildern des Bassano noch wenig hervor; er
schränkt sich auf eine derbe, kecke Nachahmung naheliege
Gegenstände, die er jedoch mit einer geistreichen Gruppi
und insbesondere mit einem anziehenden Spiel der Lic
und Farben zu verbinden weiss. In letzterem besteht
Hauptinteresse seiner Bilder; seine Farben leuchten in
wundersamen Kraft wie Edelsteine, besonders die grünen
bei ihm einen ganz eigenthümlichen Glanz entwickeln;
Lichter sind scharf und fallen mit einer gewissen Kec
auf die Gegenstände, so dass sie an den Figuren fast
wo sich Winkel bilden, an den Schultern, am Knie, am
bogen, angebracht sind. Demgemäss zeigt auch seine Pi
führung eine eigne geistreiche Manier, die in der Nähe
ein verworrener Auftrag aussieht, von fern aber eigen
den Zauber seines Colorits begründet.

Es sind meist Zimmergemälde von geringeren Dime
nen, die, wie gesagt, wenigstens in den italienischen Gall
nirgend fehlen. Doch ist nicht Alles der Art von ihm.
2. hatte eine förmliche Fabrik für diese Darstellungen erri
darin ihn seine vier Söhne, eingeübt in seine Manier, u
stützten. Zwei von diesen, Francesco und Leandro
sano, zeichneten sich auch in eigenthümlichen Composit
vornehmlich kirchlicher Gegenstände, aus, ohne in diese
doch sonderlich Bedeutendes zu leisten. Eins der beste
3. genthümlichen Werke Francesco's befindet sich unter
Deckengemälden des Dogenpalastes von Venedig (sal
scrutinio) und stellt die Einnahme von Padua zur Nac
vor. Von Leandro sieht man ein tüchtiges Gemälde
4. Dreieinigkeit in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Ven

Neunter Abschnitt.

Verfall der Kunst.

§. 104. Während die venetianische Kunst das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch in lebendiger Originalität blühte und auch in der zweiten Hälfte noch so grossartige Leistungen hervorbrachte, wie wir namentlich beim Paolo Veronese kennen gelernt haben, so verfielen die andern grossen Schulen in dieser späteren Zeit auf eine beklagenswerthe Weise. Der Sinn der hieher gehörigen Künstler war nur auf Nachahmung oder vielmehr auf geistlos manieristische Uebertreibung der in den Meisterwerken vorgefundenen Motive gerichtet, und fast nur in Portraitbildern, wo unmittelbarste Naturnachahmung geboten war, leistete man, wenn auch nicht Grosses und eigenthümlich Schönes (wie die Venetianer), so doch immerhin leidlich Tüchtiges. Wir wollen über diese wenig anziehenden Erscheinungen schnell hinweggehen.

Bei den Florentinern galt vor Allem die Nachahmung t. Michelangelo's, dessen Grossartigkeit imponirte, dessen gewaltigen Geist zu begreifen jedoch viel mehr als blosse Copisterei erforderlich ist. Dazu kam, dass Florenz fast nur Sculpturen Michelangelo's besitzt, die grösseren Theils schon nicht frei von einem gewissen affektirten Wesen sind, und dass die Florentiner nach diesen studirten und ihre, durch gewaltsame Bewegungen motivirte Muskulatur sich anzueignen suchten, ohne dabei von den erforderlichen theoretischen Kenntnissen unterstützt zu sein. So geriethen sie in mannigfache Irrthümer, senkten die Muskeln bald an unrechter Stelle ein, zeichneten sie bald gleich in Bewegung und Ruhe, an kräftigen wie an zarten Körpern u. s. w. Mit dieser vermeinten Grossartigkeit des Styles zufrieden, kümmerten sie sich wenig um das Uebrige. Auf manchen ihrer Bilder findet man eine Menge Gestalten übereinander, man weiss nicht, auf welcher Fläche, nichts sagende Figuren, halbnackte Modellakte u. dgl. Matte Farben,

oberflächlich leichter Auftrag und mangelhafte Rundung t
an die Stelle der früheren energischen Ausführung. Die
deutenderen unter ihnen sind:

2. **Giorgio Vasari** aus Arezzo (1512—1574). Ein
seitiger Künstler, Historienmaler und Architekt; er stand v
Bauten vor und leitete was zu deren Ausschmückung ge
Florenz, Arezzo, Rom, Neapel sind reich an Werken s
schnell fertigen Hand. Zu bemerken ist unter andern das
ihm gemalte treffliche Portrait des Lorenzo de' Medici i
Gallerie der Uffizien zu Florenz. — Sein grösseres Verd
besteht in seiner literarischen Thätigkeit, indem die von
verfassten Künstlerbiographieen (*Vite de' più eccellent
tori, scultori ed architetti*), die er zuerst im J. 1550, i
ner zweiten vermehrten Auflage im J. 1568 herausgab,
erste bedeutende Werk sind, welches über neuere Kun
schichte verfasst wurde. Dies Werk ist noch immer
Quelle, vornehmlich für die Geschichte seiner Zeitgen
und nächsten Vorgänger: und wenn in der Zusammenste
der mannichfaltigen Notizen auch nicht diejenige scharfe
tik, welche der heutige Standpunkt der Wissenschaft erfo
hervortritt, so ist es doch in der Gemüthlichkeit des Vo
ges und der lebendigen Anschaulichkeit der Schilder
bisher noch nicht übertroffen.

3. **Francesco de' Rossi**, nach seinen Gönnern: de'
viati genannt. Vasari's Freund und ihm in seinen küns
schen Leistungen ziemlich ähnlich.

4. **Angiolo Bronzino.** Ebenfalls ein genauer F
Vasari's. Nachahmer des Pontormo und diesem in Bildu
ähnlich; nur zuweilen ein schlechteres Colorit, theils bleif
theils kreidig mit einem schminkeähnlichen Roth.

5. **Alessandro Allori.** Enkel und Schüler des vo
Ziemlich unbedeutend.

6. **Santi Titi.** Ebenfalls Schüler des Bronzino. Im
zelnen minder manierirt.

7. **Batista Naldini; Bernardino Barbacelli,**
Poccetti: u. a. m. —

Die Sienneser wurden nicht in gleichem Grade von dem allgemeinen Verderben der Manieristen ergriffen. Arcangiolo Salimbeni namentlich, Francesco Vanni, Domenico Manetti u. a. zeigen in dieser entarteten Zeit noch mannigfach Tüchtiges und ein unbefangenes Festhalten an dem Vorbilde der Natur, wenngleich sie sich im Grossen und Ganzen auch nicht mehr zu der Einfalt der früheren Meister erheben konnten.

Einer der geistreichsten Anhänger und Nachahmer Michelangelo's ist Marco di Pino oder Marco da Siena, der in Neapel thätig war. Hier sieht man viele Gemälde von ihm und neben vielem Affektirten und Unbedeutenden doch auch recht Tüchtiges und Geistvolles. —

Die schlimmste Ausartung der Kunst findet man in Rom, an dem Orte, wo die grösste Anzahl der vollkommensten Musterbilder vorhanden war. Hier geschah bis auf die letzten drei Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts wenig Namhaftes für die Kunst, und von 1570—1600 bot man sodann im Gegentheil Alles auf, um dieselbe ganz an den Rand des Verderbens zu bringen. Pabst Gregor XIII. und seine Nachfolger liessen zwar sehr Vieles bauen und malen, aber es hatte einzig und allein die Schnellmalerei für sie einen Werth; die Kunst wurde zum schlechtesten Handwerk herabgewürdigt.

Die besten unter den Künstlern der Zeit sind: Girolamo Siciolante da Sermoneta, welcher ein Streben zeigt, sich im Style der raphaelischen Schule zu erhalten. Ein treffliches Gemälde dieses Künstlers, eine Pietà (Christus leichnam, von den Angehörigen betrauert) darstellend, befindet sich in der Gallerie des Grafen A. Raczynski zu Berlin.

Taddeo und Federigo Zuccaro. Beide meist sehr nüchtern und trivial, in einem widerwärtig geleckten Wesen befangen. Doch zeigt sich auch bei ihnen die Grundlage eines bedeutenden Talentes, die besonders da hervortritt, wo Portraitdarstellungen sie nöthigten, der Natur sich näher zu halten. Dies wird besonders aus ihren historischen Gemälden

13. im Schlosse von Caprarola ersichtlich. — Federigo malt
14. u. a. die Kuppel des Domes von Florenz aus; es sind üb
300 Figuren von 50 Fuss Höhe. Ein Gedicht, das zu jen
Zeit erschien, schliesst:

„Nie wird die Klage von Florenz entweichen,
Sieht man die Kuppel nicht weiss überstreichen."

Es ist aber nicht geschehen. Federigo war auch Schri
steller und schien mit Vasari wetteifern zu wollen. Er schri
ein theoretisches Werk über die Kunst*), worin es von int
lectiven und formativen Begriffen, von substantiellen Subst
zen, von formellen Formen" u. dgl. wimmelt, worin es u.
heisst „dass die Philosophie und das Philosophiren eine me
phorische gleichnissartige Zeichnung sei." u. s. w. Gerade
hohl und aufgeblasen wie diese Worte, sieht die Mehrzahl
rer Bilde aus.

15. Bedeutender als die genannten war Giuseppe Cesa
il Cavalier d'Arpino, dessen Blüthe jedoch mehr in d
Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt. In ihm zeigt si
wenigstens eine gewisse Mässigung jener trostlosen Man
und namentlich eine tüchtige heitere Färbung. Er bildete e
grosse Schule, mit welcher er die römische Kunst beherrsc
und eine entschiedene Opposition gegen andre Meister, v
nehmlich gegen die Schule der Caracci (von der im Folg
den) bildete. —

16. Aehnlich unerfreuliche Erscheinungen begegnen uns
Bologna, wohin, wie wir gesehen haben, der Styl der rö
schen Schule durch Raphaels Schüler und Nachahmer üb
tragen war.

17. Prospero Fontana, Lorenzo Sabbatini, Oraz
Sammachini, Bartolommeo Passerotti, sind gerüh

---

§. 104, 13. *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Pala
di Caprarola dai fratelli Taddeo Federigo e Ottaviano Zucc
dis. et inc. da G. G. de Prenner. Roma* 1748.

*) *Vidén de' scultori, pittori e architetti. Torino,* 1607.
serdem sind noch verschiedene andre kleine Schriften des Zuc
bekannt.

Meister dieser Periode: sie erscheinen aber im Allgemeinen nicht minder als unerquickliche Manieristen.

Bedeutender ist die Tochter des Prospero, Lavinia Fon- 18.
tana, die etwas Tüchtiges und Derbes in ihrer Malerei hat, und namentlich in Bildnissen ganz Ausgezeichnetes lieferte.

Ebenso gehört Dionisio Fiammingo, eigentlich D. 19.
Calvart, ein Niederländer aus Antwerpen, der seine Bildung in der Schule des Prospero Fontana erhielt, zu den bessern Künstlern. Auch er zwar ist nicht von Manier frei, aber er zeichnet sich durch ein wärmeres Colorit, das er vielleicht aus der Heimath mitgebracht hatte, vor jenen aus. — Auch Bartolommeo Cesi verdient eine rühmlichere Erwähnung, 20.
indem seine Bilder, wie die der Lavinia Fontana, ein näheres Eingehen auf die Vorbilder der Natur zeigen.

Endlich ist noch Luca Longhi zu erwähnen, der sich 21.
mehr zu jener alterthümlichen Weise der Schule des Francia neigt, dessen Bilder aber, statt der innig gemüthvollen Auffassung des Francia, nur den Ausdruck einer schwächlichen Frömmelei haben. —

Aehnliche Erscheinungen wiederholten sich auch an an- 22.
dern Orten; ich übergehe dieselben und erwähne nur unter den Genuesern, wohin Perin del Vaga den Styl der römischen Schule verbreitet hatte, der Brüder Andrea und Ottavio Semini, besonders aber des Luca Cambiaso (Luchetto da Genova), der neben mancherlei manieristischer Ausartung doch im Einzelnen, durch eine tüchtige und gesunde Auffassung der Natur, erfreulich wirkt.

Von den neapolitanischen Manieristen der Zeit muss vor 23.
Allen ein Künstler, Simone Papa giov., ausgenommen werden, der sich in einer eigenthümlich schönen Einfalt zu behaupten wusste und sich durch treffliche, klare Formen auszeichnet. Sein bedeutendstes Werk sind die Fresken im Chore der Kirche Monte Oliveto zu Neapel.

Sechstes Buch.

Restauration und neuer Verfall.

Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 105. Die Blüthe der grössten Maler Italiens war jene Periode gefallen, da das Pabstthum, die äussere Rep sentation der Kirche, zugleich den Gipfel irdischer Macht reicht, da der Pabst einen bedeutenden Platz in der Re der weltlichen Fürsten eingenommen hatte. Aber diese genthümliche Erscheinung musste, sowie sie vollkommen Leben getreten war, zugleich den Widerspruch, der in lag, offenbar machen und an diesem selbst zu Grunde geh Die Verweltlichung des Pabstthumes rief Reformationen, Italien so gut wie für den Norden, hervor, die nach lan Kämpfen endlich zu Stande kamen. Die Zwischenzeit al bevor Reformation und Restauration festgestellt waren, ha natürlich für die Kunst höchst verderblich wirken müss Der innere Halt eines unbefangenen Glaubens an ihre geis Würde war verloren, und Manier und Affectation an des Stelle getreten. Dazu waren mannigfach äussere, politis Bedrängnisse gekommen, welche namentlich die römische Sch sehr bald, ähnlich auch die florentinische zu demjenigen stande der Entartung brachten, welchen wir im Vorigen k nen gelernt haben; nur die venetianische Schule hatte

unter den günstigeren Umständen, von denen ich ebenfalls bereits gesprochen habe, eine längere Zeit hindurch gross und bedeutend erhalten.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatten sich jene 2. politischen Gährungsstoffe auseinander gesetzt. Für Italien war ein neues mächtiges Pabstthum begründet worden, welches die geistigen Tendenzen wieder in ihrer alten Würde zu erfassen und der Kunst ebenso einen neuen Lebensodem einzuhauchen suchte. Aber es war eine Zeit der Restauration, für die Kunst sowie für die politischen Verhältnisse: — die Zeit des frei schaffenden, nur durch sein eigenes Gesetz beschränkten Genius war vorüber.

Man benennt den grössten Theil der Künstler dieser Zeit, 3. am Ende des sechzehnten und in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker (Auswähler), insofern sie nemlich aus den Werken der einzelnen grossen Meister ihre vorzüglichsten Eigenschaften herauszuziehen und zu einem Ganzen zu vereinigen suchten (ohne dabei jedoch das Studium der Natur aus den Augen zu setzen). Natürlich liegt in dieser eklektischen Richtung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, ein grosser Missverstand der eigentlichen künstlerischen Conception und Ausübung, indem jene älteren Meister gerade in ihren besonderen Eigenthümlichkeiten gross waren, und innerlich Verschiedenartiges zu vereinen, schon an sich ein Widerspruch ist.

Diesen Eklektikern gegenüber und in Opposition mit 4. ihnen, bildete sich eine andre Richtung, die ihre Aufgaben selbständig und verschieden von der Weise jener grossen älteren Künstler zu lösen suchte, und dieser Lösung zunächst in der Nachbildung der gemeinen, rohen Natur, frappant und grell aufgefasst, zu genügen glaubte. Man benennt die Künst-

---

§. 105, 1. 2. Vergl. die treffliche Darstellung dieser Verhältnisse von L. Ranke (Fürsten und Völker von Süd Europa im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. II. (Auch unter dem Titel: Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. I.) Berlin 1834; S. 492. ff.

ler dieser Richtung gewöhnlich als die Naturalisten. Beid
Richtungen traten indess nicht ohne gegenseitigen Einflus
namentlich nicht ohne Einfluss der Naturalisten auf die Ekle
tiker, ins Leben, und es sind die Künstler der einen Richtu
nicht immer mit vollkommener Bestimmtheit von denen d
andren zu sondern.

Erster Abschnitt.

Eklektische Schulen.

§. 106. Die bedeutendste unter den eklektischen Sch
len ist diejenige, welche zu Bologna, durch die Familie d
1. Caracci gegründet ward. Der eigentliche Stifter dieser Sch
ist Lodovico Caracci, (geb. 1555, gest. 1619), ein Schü
des Prospero Fontana und nachmals des Tintoretto in Ve
dig. Seine Jugend verbrachte dieser Künstler in sehr anh
tenden und strengen Studien, welche der Kunstweise je
Zeit fremd geworden waren und ihm mannigfachen Spott u
Verachtung zuzogen. Um so deutlicher fühlte er es, wie w
schenswerth eine Reform, wie nöthig es sei, statt der
sellosen Willkühr jener Manieristen Regeln und verstän
Grundsätze in die Kunst einzuführen. Da er jedoch bei ei
solchen Vorhaben einen förmlichen Krieg gegen die Ueb
macht jener verwilderten Zunft beginnen musste, so sah
sich zuvörderst nach kräftiger Unterstützung um. Er fand
selbe in der Person seiner beiden Neffen, des Agostino
Annibale Caracci (Agost. 1558 — 1601; Annib. 156
1609). Beide waren Söhne eines Schneiders, Agostino
zum Goldschmied bestimmt, Annibale zu dem Gewerbe
Vaters; Lodovico erkannte das hervorstechende Talent
beiden jungen Menschen für die Malerei, und unterzog
ihrer künstlerischen Ausbildung.

In Gemeinschaft mit ihnen eröffnete er sodann zu Bologna [2.] eine Kunstakademie, welche den Namen der Incamminati (Wandrer) führte: sie versahen dieselbe mit den zum Studium nöthigen Mitteln: mit Gypsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen, sorgten für zweckmässiges Zeichnen und Malen nach dem Nackten, für Unterricht in den theoretischen Fächern der Perspektive, Anatomie u. s. w. und leiteten ihre Schüler mit Klugheit und Liebe, während diese mannigfach von dem Hochmuth der älteren Meister zu leiden gehabt hatten. Trotz des Widerspruchs von Seiten der letzteren wurde die Schule des Caracci von Tage zu Tage mehr besucht, und es währte nicht lange, so mussten die übrigen Kunstschulen der Stadt geschlossen werden.

Naturbeobachtung und Nachahmung der grossen Meister [3.] waren die Grundsätze dieser Schule. Letztere geschah so, dass sie entweder die einzelnen Vorzüge jener Meister in Einen Gesammtvorzug zu verschmelzen suchten, oder (auf etwas rohere Weise) dass sie die einzelnen Figuren ihrer Gemälde, ja nach deren besonderem Charakter, in der Weise des einen oder des anderen Meisters malten. Es giebt ein Sonett vom Agostino Caracci, in welchem er den Grundsatz der Schule dahin ausspricht: dass man die Zeichnung der Antike nachahmen müsse, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (d. h. des Leonardo), die Natürlichkeit des Tizian, die Grossartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (*sovrano*) Styl des Coreggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, ein wenig (sic!) von der Grazie des Parmigianino — und dass man das Alles übrigens schon in den Werken des Niccolò dell' Abate vereinigt finde. Ich habe schon vorhin bemerkt, dass aus solchen heterogenen Theilen kein wahrhaftes Ganze entstehen kann. Das Zusammentragen der technischen Vorzüge jener Meister, die das Ergebniss lebendiger und eigenthümlicher Kunstanschauung gewesen waren, konnte — im besseren Falle — wohl zur Regelrichtigkeit und technischen Tüchtigkeit führen, aber kein geistig belebtes Pro-

dukt erzeugen. Aeussere Regelrichtigkeit ist der Gesam
charakter dieser ganzen Schule, und darin besteht allerd
ein grosses Verdienst im Verhältniss zu der nächst vor
gehenden Periode; aber selten findet man in ihr Werke, we
den Stempel eines unbefangenen, wahrhaft erfreulichen
nes tragen.

Lodovico Caracci hat im Allgemeinen mehr das
dienst eines Lehrers als bedeutender selbstständiger Leistu
4. in der Kunst. Bologna, vornehmlich die Pinakothek, zählt
grösste Anzahl seiner Gemälde, unter denen in der Gesa
Composition selten etwas Anziehendes und Würdiges ge
den wird; man muss das Tüchtige mehr im Einzelnen a
5. chen. Zu den trefflichsten unter den Bildern der Pin
thek gehört eine Madonna in einer Engelglorie, auf dem M
stehend, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten (au
Kirche S. M. degli Scalzi); hier ist die Madonna und
das Kind mit einer eignen Anmuth und mit glücklicher N
ahmung des coreggio'schen Helldunkels gemalt. Sodann
6. Geburt Johannis des Täufers mit manchen anziehend na
7. Partieen. — Im Kloster S. Michele in Bosco zu Bol
malte er mit seinen Schülern Scenen aus der Geschichte
heil. Benedict und der heil. Cäcilia, welche im Einzelnen
falls manches Schöne, selbst grossartig Anmuthvolle hab

Agostino Caracci hat im Ganzen weniger gemalt
war ein Mann von gelehrter Bildung und leitete den th
tischen Unterricht in der Akademie. Er ist vornehmlic
8. Kupferstecher berühmt. Unter seinen Gemälden ist das
deutendste in der Pinakothek von Bologna: der heil. H
nymus, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, (aus
Karthäuserkirche zu Bologna); ein Bild, dem man zwar,
allem Grossen der Zeit, die Absichtlichkeit der Compo
ansieht, das übrigens jedoch in trefflicher Charakteristik d

---

§. 106, 7. *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bol
dip. dal famoso Lodovico Caracci e da altri maestri usciti
sua scuola; descr. del Sig. Malvasia Bologna* 1694.

geführt ist und in der Ausführung des Einzelnen viel Gutes enthält.

Annibale Caracci ist bei Weitem der bedeutendste in dieser Familie. In seinen früheren Werken zeigt sich, in Folge seiner Studien im oberen Italien, vornehmlich Nachahmung des Coreggio, dann des Paolo Veronese; bei seinem späteren Aufenthalt in Rom gewann dagegen der Styl der römischen Schule in seinen Gemälden die Oberhand. In der Pinakothek von Bologna sieht man eins seiner Gemälde (aus der 9.
Kirche S. Giorgio) in welchem die Madonna in der Manier des Paolo Veronese, das Kind und der kleine Johannes in der Manier des Coreggio, Johannes der Evangelist in der Manier des Tizian und die heil. Katharina in der Manier des Parmigianino gemalt sind. — Aehnliche Motive enthält ein grosses 10.
Gemälde des heil. Rochus, welcher Almosen austheilt, in der Dresdner Gallerie, eins seiner berühmtesten Werke. — Am liebenswürdigsten und freisten erscheint Annibale in kleineren Compositionen, namentlich in Madonnen und heiligen Familien. Ein sehr anmuthiges Bild der Art in der Tribune zu 11.
Florenz; ein andres im Museum von Berlin. — Sehr aus- 12.
gezeichnet ist eine Pietà, die er mehrfach wiederholt hat: 13.
der Leichnam Christi im Schooße der Maria und zwei klagende Engelknaben. Das Bild ist trefflich componirt und namentlich trägt die Maria etwas von der freieren Würde der Meister vom Anfange des Jahrhunderts; ein sehr schönes Exemplar dieses Bildes ist in der Gallerie Borghese zu Rom; ein 14.
andres im Museum von Neapel. — Als Annibale's Hauptwerk bezeichnet man gewöhnlich den grossen Cyklus der Fresko- 15.
malereien, welche er im Palast Farnese zu Rom, besonders in der sogenannten Gallerie dieses Palastes, ausgeführt hat, und zu welchem Gegenstande der alten Mythologie dargestellt sind. Und in der That sind diese Werke vor Allen bezeichnend für

---

§ 106, 15. Mehrfach gest., am Wichtigsten: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Carracio coloribus expressas a Petro Aquila del. inc. Romae.*

den Standpunkt der Schule: sie enthalten viel Meisterliches in der Zeichnung, im Faltenwurf und in der schönen heiteren Farbe: manche Modellirung, manches Helldunkel ist sehr glücklich ausgeführt. Aber, abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raphaels und Michelangelo's bemerkt, so vermisst man vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch vor Allem in den Gegenständen der Art erfordert wird. Wenn z. B. in der Galathea die u. a. in dem Cyklus dieser Darstellungen vorkömmt, der Composition und Geberde nach zu urtheilen, ein Bild der kühnsten Sinnlichkeit beabsichtigt war, so ist dieselbe wiederum im Ausdruck vollkommen gleichgültig und langweilig. — Dasselbe gilt auch von andren mythischen Darstellungen Anni-
16. bale's, in denen zum Theil (wie in seiner berühmten Bacchantin in der Tribune zu Florenz und im Museum von Neapel) die meisterlichste Behandlung des Colorits gefunden wird. Die Malereien im Palast Farnese sind übrigens auch Annibale's letztes bedeutendes Werk. Der Geiz, mit welchem er bezahlt ward, erregte seinen Verdruss und wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit, die sodann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, welche er von den dortigen Malern auszustehen hatte, zerstört wurde. Er starb bald nach seiner Rückkehr in Rom.

Ausser seinen Arbeiten im Fache der Historienmalerei ist Annibale auch als einer der ersten zu nennen, welche die Landschaftsmalerei als eine selbständige Gattung behandelten. Doch fehlt seinen Landschaftsbildern zumeist noch der anziehende Reiz späterer Werke; sie tragen mehr das Gepräge
17. geistreicher Dekorationen. Mehrere der Art befinden sich in
18. der Gallerie Doria zu Rom; ein sehr vorzügliches Bild, von höchst energischer Wirkung und poetischer Composition, im Museum von Berlin.

Aus der Schule der Caracci ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen, die sich in verschiedenartiger Eigenthümlichkeit ausgebildet und zum Theil die Meister selbst über-

haben. Die vorzüglichsten und berühmtesten sind

le:

107. Domenico Zampieri, genannt: Domini- (1581—1641). Ein Künstler, in dessen Werken zu- 1.
, wie bei keinem Meister der Zeit, dieselbe reine Naive-
l freie schöne Auffassung der Natur auftaucht, welche
eitgenossen Raphaels eigen war. Aber auch er ver-
sich im Ganzen und Wesentlichen nicht über die hem-
n Regeln seiner Schule zu erheben, und um so weniger,
nicht eine sonderlich reiche Phantasie gegeben zu ein
Mannigfach hat er vorhandene Compositionen benutzt,
mentlich sein berühmtes Gemälde der Communion des 2.
lieronymus (gegenwärtig in der Gallerie des Vatikans
m) eine Nachahmung von dem erwähnten Gemälde des
no Caracci ist; doch ist diese Nachahmung nicht ängst-
nd in den einzelnen Köpfen der dargestellten Personen
sich eine schöne Individualität aus. Wo begeisterte
ide, eine höhere Auffassung des Lebens, eine grossartig
te Handlung darzustellen waren, erscheint Dominichino
nüchtern und theatralisch berechnet, dagegen sind insge-
die Nebenpersonen des zuschauenden Volkes, die nur
geringeren Grad der Theilnahme an diesen Darstellun-
n äussern haben, von grosser Anmuth und einer edleren
heit. Ein auffallendes Beispiel dieser Art sind die bei- 3.
Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia in der Kirche
igi zu Rom. — Seine schönsten Werke sieht man zu 4.
in einer Kapelle des Doms, wo Dominichino Scenen
em Leben der heil. Jungfrau al fresco malte; diese haben
bei einem Brande der Kirche durch Rauch gelitten, doch
sich hier (vornehmlich in dem am Besten erhaltenen
, welches den Besuch der Maria bei der Elisabeth vor-
) noch deutlich ein so durchgehender Schönheitssinn, eine
e Reinheit, Klarheit und Milde erkennen, wie vielleicht

. 107, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et œuvres etc. t. Do-
chino.*

5. in keinem andren seiner Werke. — In den Fresken, welche Dominichino zu Grottaferrata, bei Rom, gemalt hat (Geschichten
6. des heil. Nilus), in denen von S. Andrea della Valle zu Rom (besonders den historischen Scenen an dem Gewölbe der Tri bune) werden wenigstens im Einzelnen mannigfache Schönheiten bemerkbar, zugleich aber auch die oben gerügten Man
7. gel. — Die Auswahl seiner grossen Altargemälde, welche sich in der Pinakothek zu Bologna befindet, enthält fast nur theatralische Schaustellungen.

8. Ein andres von Dominichino's trefflichsten Bildern, ein Oelgemälde, befindet sich in der Gallerie Borghese zu Rom und stellt die Diana mit ihren Nymphen dar, welche ein Wettschiessen halten und von denen einige sich baden: ein sehr liebliche Composition, in eigenthümlich reinen Linien und mit trefflich charaktervollen Bewegungen durchgeführt; doch ist auch hier wiederum der Ausdruck der Gesichter nicht mehr in reiner Naivetät gehalten.

Dominichino ward ebenso wie Annibale Caracci nach Neapel berufen, und ebenso von den neapolitanischen Malern, die keinen Fremden aufkommen lassen wollten, verfolgt. Zu
9. seinen bedeutendsten Werken zu Neapel gehören die in der Kapelle des Tesoro im Dome befindlichen. Er starb vor deren Vollendung, wie man vermuthet, an Gift.

Dominichino war zugleich ein vorzüglicher Landschaftsmaler. Seine Landschaften haben einen ähnlich dekorativen Charakter wie die des Ann. Caracci, aber sie vereinen damit zugleich auf glückliche Weise Wärme und eine schöne lebendige
10. Heiterkeit. Treffliche Werke der Art in der Villa Ludovisi und in der Gallerie Doria zu Rom.

11. Dominichino hat wenig Schüler gebildet; zu diesen gehört Giambatista Passeri, einer der geachtetsten Geschichtschreiber über italienische Malerei.

---

§. 107, 5. *Picturae Dominici Zampierii quae extant in Sacello sacrae aedi Chryptoferratensi adjuncto. Romae* 1702.

§. 108. Francesco Albani. (1578 — 1660.) Dies 1. ist der Künstler der Zierlichkeit. Er liebt es, heitere Gegenstände zu malen, in denen die Phantasie sich in artiger Spielerei ergeht, Begebenheiten und Gestalten der antiken Mythologie, am Liebsten die Venus und ihre Genossinnen, freundliche Landschaften und Schwärme zierlicher Amorinen, welche die Hauptgruppen seiner Bilder umgeben oder selbst den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmachen. Doch ist seinen Bildern durchweg, den Landschaften wie den Figuren, nur ein dekorativer Charakter eigen; die Zierlichkeit erhebt sich fast nie zur inneren seelenvollen Grazie, das Spiel fast nie zum wahren Bedürfniss der Last. Dergleichen Bilder sind in den Gallerieen nicht selten. kirchliche Darstellungen kommen weniger vor; in solchen jedoch (deren z. B. die Pinakothek von Bologna einige enthält) erscheint er, wenn auch ebenfalls nicht als ein tieferer, so doch als ein tüchtiger, von Uebertreibung und Affektation ziemlich freier Künstler. Eine seiner anmuthigsten Compositionen und mehrfach vorhanden, 2. ist das auf einem Kreuze schlafende Christuskind.

Albani bildete zu Bologna und zu Rom verschiedene Schüler. Die vorzüglichsten derselben sind: Gio. Batista 4. Mola, ein Franzose, ein schlichter und einfacher Künstler, von dem man namentlich tüchtige Portraits kennt. — Carlo 5. Cignani, ein ziemlich unbedeutender Künstler, der nur durch eine flache Anmuth bemerklich wird. Bekannt ist von ihm, unter vielen andern, namentlich ein Bild der Dresdner Gallerie: Joseph und Potiphars Weib. — Andrea Sacchi, 6. der tüchtigste dieser Schule, von dem insbesondere ein in seiner Art treffliches Bild in der Gallerie des Vatikans zu Rom befindlich ist: der heil. Romuald in der Mitte seiner Klostergenossen — nicht gerade grossartig, aber mit edlen Gestalten in schönen weissen Gewändern. Andres von ihm ist ungleich mittelmässiger. — Ein Schüler des Sacchi, um das Ende des achtzehnten Jahrhunderts blühend, war Carlo Maratta, ein 7.

---

§ 108, 1. Umrisse bei Landon *Vies et oeuvres etc.*; t. *Albani*

Künstler von einer beschränkten Tüchtigkeit und flachem Stre
ben nach Idealität. Sein wahrer Ruhm in der Geschichte der
Kunst besteht in der Sorgfalt, mit welcher er über Raphaels
Fresken zu Rom gewacht und für ihre Reinigung ge-
sorgt hat.

§. 109. Guido Reni. (1575—1642.) Dieser Künstler
1. war mit einem hohen Gefühle für Schönheit, sowohl was die
einzelne Form als die harmonische Gruppirung des Ganzen
anbetrifft, begabt. Er würde in einer freieren Zeit vielleicht
das Höchste geleistet haben; aber gerade in seinen Werken
zeigt sich die Befangenheit seiner Zeit am Deutlichsten. Das
Ideal, welches er sich schuf, war nicht sowohl die schöne
Natur, in einem erhöhteren, reineren Zustande aufgefasst, als
vielmehr ein inhaltloses, leeres Abstractum, dem es an der
individuellen Belebung, an dem persönlichen Interesse fehlt,
der Schönheit seiner Formen, vornehmlich der Köpfe (die
meist nach dem Muster der berühmtesten Antiken, namentlich nach denen der Niobiden, gebildet sind), der Gruppirung
in seinen Bildern, merkt man die kalte Berechnung des Ver-
standes an, und nicht eben häufig ringt sich ein lebendiges Gefühl
hindurch. — Guido Reni hat einen eigenthümlichen Entwicke-
lungsgang durchgemacht und Werke von sehr verschiedenarti-
ger Beschaffenheit hinterlassen. Die aus seiner früheren Zeit
tragen ein imponirendes, fast gewaltsames Gepräge: grandiose,
mächtige Gestalten, in erhabener Anordnung und mit einer
eigenen dunklen Schattengebung, die eine Annäherung an die
Weise der Naturalisten, besonders des Caravaggio (von dem
ich später sprechen werde) verräth. Als dasjenige unter die-
2. sen Bildern, welches er absichtlich im Style des Caravaggio
gemalt hat, wird die Kreuzigung des heil. Petrus, gegenwär-
tig in der Gallerie des Vatikans zu Rom, genannt; es ist in
den schweren gewaltsamen Formen jenes Meisters, aber ohne
die demselben eigene Leidenschaftlichkeit, welche ein solches
Verfahren motivirt. Sodann dürften hieher einige der bemer-

§. 109, 1. Umrisse bei Landon: *Vies et oeuvres etc.; t. Guid*

ken-werthesten Bilder der Pinakothek von Bologna zu rechnen 1.
sein. Zunächst die sogenannte Madonna della Pieta, ein gross-
es Gemälde, dessen obere Hälfte einen Teppich darstellt und
auf demselben den Christusleichnam, ausgestreckt liegend, die
Mater dolorosa, und zwei klagende Engel zu ihren Seiten;
unter dem Teppiche sieht man die Schutzpatrone Bologna's,
die minder bedeutend sind. Noch grossartiger ist ein zweites 2.
Bild, den gekreuzigten Heiland darstellend, Maria und Johan-
nes zu den Seiten des Kreuzes. Maria ist hier eine Gestalt
voll hoher feierlicher Schönheit, eine von Guido's herrlichsten
und würdigsten Schöpfungen. Ein drittes sehr berühmtes Ge- 3.
mälde zu Bologna ist der bethlehemitische Kindermord, mit
schönen Weibergestalten und von lebendig bewegter Compo-
sition; aber hier tritt jenes, nur in den allgemeinsten Bezügen
wirksame Schönheitsgefühl schon sehr bemerklich hervor.
Andre Bilder dieser Art, zum Theil zwar ebenfalls sehr be-
rühmt, aber minder bedeutend, übergehe ich, und nenne nur
noch ein treffliches Bild dieser früheren Zeit des Künstlers im 4.
Museum von Berlin, welches die beiden Einsiedler Paulus und
Antonius, gewaltige Gestalten, die wahren Heroen der Wüste,
darstellt.

Später mildert sich dies Streben zum Gewaltsamen, und
eine einfachere Natürlichkeit tritt an dessen Stelle; doch sind
nur wenige Beispiele aus dieser glücklichen Uebergangsperiode
erhalten. Das vorzüglichste, leider nicht ganz vollendete Bild 1.
Guido's gehört in diese Periode; es befindet sich im Chore
der Kirche S. Martino zu Neapel, wohin der Künstler berufen,
und von da er ebenso wie die schon genannten durch die
Eifersucht der Neapolitaner vertrieben wurde. Es stellt die
Geburt Christi dar und zeigt in den Gestalten der Hirten und
Weiber, die zur Anbetung herbeikommen, eine so schöne
Naivetät, wie sie in keinem anderen seiner Werke gefunden
wird. Ein zweites treffliches Werk ist das grosse Deckenge- 2.
mälde in einem Gemache des Palastes Rospigliosi zu
Rom: Aurora und Phöbus, dessen Wagen von weissen Ros-
sen gezogen wird, und neben dem die Gestalten der Horen

einherschreiten; unter letzteren namentlich einige anmuthvolle, schönbewegte Gestalten, und das Ganze in prachtvoll glänzenden Farben. — Den Uebergang in eine minder anziehende Ma-
9. nier bezeichnet bereits ein Gemälde, welches in einer bedeutenden Anzahl von Exemplaren (auf dem Capitol, zu Schleissheim, im Museum von Berlin u. s. w.) vorhanden ist: Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, über der Erdkugel schwebend, während ein Genius sie an Schleier und Haaren zu halten versucht.

Die Werke des ebengenannten Ueberganges zeichnen sich durch eine schöne warme Färbung aus. Die der spätern Zeit tragen ein blasses silbergraues Colorit. In diesen zeigt sich mehr und mehr jene verflachte Idealität in ihrer schlimmsten Ausartung, eine flaue Charakterlosigkeit, das Gepräge einer
10. leeren trivialen Anmuth. Vielleicht das beste unter den Werken dieser Art ist Guido's berühmte Himmelfahrt der Maria, in der Gallerie zu München; namentlich zeichnet sich hier der eine von den Engeln, welche die Madonna emportragen,
11. noch durch eine zarte Anmuth aus. Weniger bedeutend ist ein noch berühmteres Gemälde in der Pinakothek von Bologna: Madonna in der Engelglorie, und unten die Schutzheiligen von Bologna; das Bild führt den Namen „il pallione", — Kirchenfahne, — weil es ursprünglich als Processionsbild diente. — Guido selbst malte in dieser späteren Zeit vielfach leichtsinnig und übereilt; er hatte sich dem Spiel ergeben und suchte nun, zur Deckung seiner oft ungeheuren Spielschulden, so rasch und leicht wie möglich Geld zusammenzuarbeiten. Meist in diese Zeit gehören seine vielen Bilder der Madonna, Kleopatra, Sibyllen u. a. m., dergleichen man in allen Gallerieen wiederfindet.

12. Guido hat eine grosse Menge von Schülern gebildet, der grösstentheils die Manier seiner späteren Zeit nachgeahmt haben. Zu diesen gehören Semenza, Gessi, Domenico Canuti, Guido Cagnacci. Die besseren sind: Simone Cantarini und Gio. Andrea Sirani dessen Tochter und

Schülerin Elisabetta Sirani sich ebenfalls in dieser Weise ausgezeichnet hat.

§. 110. Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590—1666). Ein Künstler, der, wie es scheint, 1. nicht unmittelbar zur Schule der Caracci gehört, oder nur kurze Zeit in derselben sich aufhielt, der aber entschieden der Richtung dieser Schule folgte. Sein Entwickelungsgang ist im Allgemeinen dem des Guido Reni zu vergleichen, doch unterscheidet er sich von diesem durch den Ausdruck einer lebendigeren Empfindung, während Guido mehr seinem eigenthümlichen Schönheitsideale folgt. In Guercino's früheren Werken zeigt sich dieselbe Kräftigkeit, dieselbe grössere Derbheit und Schattenfülle, die aber bereits durch eine gewisse Anmuth gemässigt wird. Dahin gehören u. a. ein Paar treffliche Bilder 2 in der Bologner Pinakothek: der heil. Wilhelm von Aquitanien, 3. der das Mönchsgewand nimmt; und der heil. Bruno, dem die heil. Jungfrau erscheint. Ausgezeichnet ist ferner in der Galerie des Vatikans Thomas, der Christi Wundenmale berührt, 4. ein Bild, darin besonders das Profil Christi einen schönen edlen Ausdruck zeigt. Unter anderen zum Theil bedeutenden Werken dieser Art erwähne ich namentlich noch der Propheten und Sibyllen, welche Guercino in der Kuppel des Domes von Piacenza gemalt hat, und der Aurora in einem kleinen 5. Gartenhause der Villa Ludovisi zu Rom.

In späterer Zeit ging Guercino ebenfalls in eine weichere Manier über, in welcher er einen ungemeinen Reiz in zarter Zusammenstellung der Farben entwickelte. Die Bilder dieser Periode tragen ein gewisses sentimentales Gepräge, das in einigen derselben zu eigenthümlicher Anmuth durchgebildet ist. Zu den besten dieser Art gehört die Verstossung der Hagar 7. in der Mailänder Gallerie und eine Sibylle in der Tribune von 8. Florenz. Sehr häufig jedoch gewinnt in der späteren Zeit

---

§ 110, 1. Jos. Alex. Calvi: *Notizia della vita e delle opere di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento. Bologna* 1808.

eine ähnliche Verflachung, wie beim Guido Reni, die Oberhand, die Sentimentalität wird zur widerwärtigen Manier und die Farben blass und verschwimmend. — Auch in Landschaften hat sich Guercino versucht und darin eine schöne saftige Farbe erreicht.

Schüler und Nachahmer des Guercino sind mehrere Maler aus der Familie der Gennari.

§. 111. Giovanni Lanfranco (1581 — 1647.) In diesem Künstler zeigt sich wiederum der Rückschritt zu einem blos handwerksmässigen Streben, durch Geschicklichkeit und leichte Mittel Wirkung und Aufsehen zu machen. Schroffe Gegensätze von Hell und Dunkel, Gruppirung nach Schullehren aber nicht wie die darzustellende Handlung solche erfordert, Verkürzungen ohne Noth, blos um ein Zeichnungskunststück zu machen, Gesichter, die bei aller Spannung der Züge nichts ausdrücken — dies Alles bezeichnet das Element in seiner Kunst. Selbst das Studium der Natur zeigt sich in Lanfranco's Bildern vernachlässigt, und die Strenge und Gründlichkeit der Caracci fängt an zu verschwinden: nur eine leichte und heitere Färbung durfte als etwas Lobenswerthes bei ihm herauszuheben sein. Lanfranco machte übrigens beinah das grösste Glück unter allen Künstlern dieser Schule; namentlich sind mehrere bedeutende Kuppelgemälde von ihm ausgeführt: in S. Andrea della Valle zu Rom, im Tesoro zu Neapel, wo er allein sich gegen die Neapolitaner zu behaupten wusste, u. a. m. —

Andre minder berühmte Zöglinge der Caracci'schen Schule sind: Alessandro Tiarini, der sich meist durch eine tüchtige Praktik auszeichnet (die bedeutendste Anzahl seiner Bilder in der Pinakothek von Bologna). — Lionello Spada, ein kräftiger Maler, der sich in der Auffassung und in der Ausführung mehr zu der Weise der Naturalisten hinneigt. — Giacomo Cavedone, ebenfalls ein tüchtiger Maler (von ihm ein treffliches Gemälde in der bolognesischen Pinakothek.) U. s. w. — Ferner der Landschaftsmaler Gio. Francesco Grimaldi, welcher die dekorative Darstellungsweise, die wir in

Annibale's Bildern Lehren lernten, nachgeahmt hat (von ihm eine Reihe Landschaft-bilder in der Gallerie Borghese zu Rom; ein gutes Bild im Berliner Museum). Der Fruchtmaler: il Gobbo da' Frutti (der Bucklige von Cortona) U.a.m.

Durch Einwirkung der Caracci'schen Schule soll sich auch der Modeneser Bartolommeo Schedone gebildet haben, welcher jung im J. 1615 gestorben ist. Er lässt in seinen Werken, namentlich den früheren, ein vorherrschendes Studium des Correggio erkennen, gegen dessen Zartheit er jedoch in grösserer Schärfe und Strenge zurück steht. Ungleich anziehender erscheint er in denjenigen Werken, welche, frei von dieser Richtung, eine derbe Nachahmung der Natur, nach Art der Naturalisten, zeigen. Mehrere interessante Bilder der letzten Art, (besonders zwei, in denen Mousen an Arme angetheilt werden), besitzt das Museum von Neapel, wo überhaupt die grösste Anzahl von Bildern Schedone's vereinigt ist.

Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato nach seinem Geburtsorte, (1605 — 1685) soll ebenfalls durch Künstler der Caracci'schen Schule gebildet sein; man vermuthet vornehmlich: durch Domenichino. Doch hat sich auch dieser Künstler ziemlich selbstständig und frei von jener flach idealen Haltlosigkeit der späteren Specialität der Caracci'schen Schule ausgebildet; er wandte sich vielmehr nicht ohne Glück einer gewissen Nachahmung der älteren Meister, die um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zu, denen er in seiner eigenthümlichen, nur etwas befangenen Milde in der That verwandt erscheint. Seine Bilder sind nicht sonderlich tief, aber schlicht und ansprechend. Sehr häufig hat er Madonnen mit dem Kinde gemalt und in einzelnen dieser Darstellungen recht Treffliches geleistet; sein berühmtestes Bild ist die Madonna del Rosario in der Kirche S. Sabina zu Rom.

§. 112. Gleichzeitig mit der Schule der Caracci traten in Italien noch andre eklektische Schulen auf. So die Schule der Campi zu Cremona, die bereits in der Mitte und gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts blühte. Das Haupt dieser Schule ist Giulio Campi, der ursprünglich durch Giulio

Romano unterrichtet worden war, hernach aber der Weise der verschiedenen grossen Meister folgte. Giulio bildete seinen
2. Bruder Antonio, der jedoch mehr manieristische Bestrebun-
3. gen zeigt, und ebenso den Bernardino Campi, einen andern Verwandten, welcher der bedeutendste Meister dieser Schule ist. Werke von ihnen sieht man besonders zu Cremona.

§. 113. Eine dritte eklektische Schule ist die der Procaccini zu Mailand, die sich durch Begünstigung der Borromäer zu einer grösseren Bedeutung als die vorige erhob. Der
1. Stifter dieser Schule ist Ercole Procaccini. Dieser Künstler, aus Bologna gebürtig und dort gebildet, blühte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Er erscheint in seinen Werken nicht sonderlich bedeutend, aber er zeigte eine Sorgsamkeit und einen Fleiss, wodurch er vor der manieristischen Ausartung der Zeitgenossen geschützt und vornehmlich zum Lehrer geeignet ward. — Der bedeutendste
2. Schüler des Ercole war sein Sohn Camillo Procaccini, dessen Blüthe um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt. In seinen Werken zeigt sich, neben dem Studium der andern Meister, vornehmlich eine Nachahmung Coreggio's und des Parmigianino, zum Theil mit grossem Glück und verbunden mit einer tüchtigen Auffassung der Natur. Doch ist er sehr ungleich; eine grosse Leichtigkeit in Auffassung und Darstellung verleitete ihn, besonders in den Arbeiten, die er ausserhalb Mailand ausführte, zu mannigfachem Missbrauch seines Talentes. Seine besseren Arbeiten sind in den Kirchen und in der Gallerie von Mailand vorhanden, und in diesen zeigt sich eine eigenthümliche Milde der Auffassung, die zuweilen an die ansprechende Weise des Sassoferrato erinnert.
3. Bemerkenswerth ist von ihm hier u. a. eine Madonna mit dem
4. Kinde in der Kirche S. M. del Carmine, und eine Anbetung
5. der Könige in der Brera. — Giulio Cesare Procaccini der Bruder des vorigen, legte sich ebenfalls vornehmlich auf Nachahmung des Coreggio, die er in kleineren Cabinetbildern zuweilen nicht ohne Glück erstrebte. Ein gutes Bild der Art
6. befindet sich im Berliner Museum: Joseph, dem der Engel im

um erscheint. Andres zu Mailand. Doch ist auch er sehr 7.
gleich und häufig manierirt.

Aus der Schule der Procaccini ist eine bedeutende An-
l von Zöglingen hervorgegangen, unter denen sich beson-
s Gio. Batista Crespi auszeichnet: il Cerano nach
nem Geburtsorte genannt (1557—1633). Dieser Künstler
das Gepräge einer eigenthümlichen, wenngleich nicht ganz
nerlosen Kraft und Grossartigkeit. Treffliche Bilder der
t in der Brera zu Mailand, ein sehr tüchtiges Bild im Ber-
er Museum. — Minder bedeutend ist sein Sohn und Schü-
Daniele Crespi, von dem jedoch in der Kirche S. M. 9.
lla passione zu Mailand eine Reihe tüchtiger Bildnisse vor-
nden ist. — Zu den Zöglingen der Schule der Procaccini,
ber bei den Campis gebildet, ist auch noch Enea Sal- 10.
eggia, genannt: il Talpino, zu rechnen, ein Künstler,
r durch eine eigenthümlich schlichte Würde und schöne
achklänge von den Stylen des Coreggio und des Leonardo
Vinci bemerkenswerth wird. Die Mailänder Gallerie be-
tzt mehrere seiner Bilder. Später verfiel die Schule in
harakterlose Flachheit; in diese Zeit gehört Ercole Pro- 11
accini der jüngere.

§. 114. In Rom war Federigo Baroccio (aus Urbino, 12.
eb. 1528—1612) zuerst gegen das Streben der Manieristen
ufgetreten, indem er sich, ähnlich wie die bisher genannten
ünstler, nach den Mustern der grossen Meister, vornehmlich
ach Coreggio, zu bilden suchte. Er zeichnet sich, wenn
uch nicht durch Tiefe des Inhalts und durch Kraft der Dar-
tellung, so doch durch einen glücklichen Schmelz der Farbe,
äufig durch eine zarte idyllische Auffassung, zuweilen auch
urch den Ausdruck eines entschiedenen Affektes aus. Als
r im Vatikan zu Rom arbeitete, ward ihm von seinen Geg-
ern mit Gift nachgestellt, so dass er es für gerathen hielt,
ich nach seiner Heimath zurückzubegeben und die ihm auf-
etragenen Werke dort auszuführen. Diese wurden nach ver-
chiedenen Orten Italiens verbreitet und weckten wiederum
ahlreiche Nachfolge. Eins seiner bedeutenderen Werke,

2. eine grosse Kreuzabnahme, ist im Dome von Perugia: Madonnen und heilige Familien kommen mehrfach vor.

3. Zu seinen Nachfolgern in Rom gehören **Cristoforo Roncalli (il Cavaliere delle Pomarance)**, von dem man dort viele, meist mittelmässige Arbeiten sieht, **Gio Baglione** u. a.; einige Künstler in Genua u. s. w.

4. Der bedeutendste Nachfolger Baroccio's ist der Florentiner **Ludovico Cardi da Cigoli (1559—1613)**, ein Künstler, der durch ein schönes warmes Colorit ausgezeichnet ist, im Ausdruck dagegen insgemein in Weichlichkeit oder in einen übertriebenen Affekt ausartet. Florenz, namentlich die Gallerie der Uffizien, besitzt viele von seinen Werken. Eins
5. der bedeutendsten, ebenso vorzüglich im Colorit, wie gewaltsam und wirr im Ausdruck des Affektes, ist das Martyrthum des heil. Stephan in den Uffizien. Sehr häufig hat er den
6. heil. Franciscus gemalt, das beste Exemplar in der Gallerie Pitti.
7. — Zu seinen Schülern gehören **Gregorio Pagani, Domenico da Passignano**, der Römer **Domenico Feti** (der eine mehr naturalistische Richtung zeigt), u. a. m.

8. Derselben Richtung gehört auch der Florentiner **Cristofano Allori** an, ein Sohn des früher genannten Alessandro Allori (1577—1621). Dies ist einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit, der sich in einzelnen Werken bedeutend über die herrschende befangene Richtung erhebt, und eine schöne und edle Originalität bekundet. Sein vollendetstes Ge-
9. mälde, welches sich in der Gall. Pitti zu Florenz befindet, stellt die Judith mit dem Haupte des Holofernes dar; es ist ein schönes, prächtig geschmücktes Weib, das im grossartigsten Pathos einherschreitet; das Gesicht hat etwas wunderbar Schönes, Medusenartiges und Alles, was die tiefste Poesie in dem Charakter einer Judith ausdrücken kann: — „süsse Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm (um die Worte des Dichters zu gebrauchen) rieselt durch die Züge der tödtlichen Schönen." Man sagt, der Künstler habe in dem Leichenhaupte des Holofernes sein eigenes Portrait, in dem der Judith das seiner stolzen Geliebten dargestellt. Es kommen

mehrere Wiederholungen von dem Bilde vor: eine, in der Grösse des Originales, in der k. k. Gallerie zu Wien: eine in kleinen Dimensionen, sehr sauber ausgeführt, in den Uffizien zu Florenz u. s. w. — Auch andre, zum Theil sehr treffliche Werke seiner Hand sind in Florenz, namentlich in der Gallerie der Uffizien, vorhanden. Anderes wiederum ist minder bedeutend.

Ueberhaupt zeigt die florentinische Kunst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts recht erfreuliche Erscheinungen. Dahin gehört Jacopo da Empoli, der ausgezeichnet in Portraitgestalten ist, und besonders Matteo Rosselli. Von letzterem befindet sich ein Gemälde in der Gallerie Pitti, welches den Triumph des jungen David darstellt und sich in Lebensfrische und heiterer Schönheit den glücklichsten Schöpfungen Domenichino's vortheilhaft anschliesst. Matteo bildete eine grosse Schule, deren bedeutendere Zöglinge Giovanni di S. Giovanni (gen.: Manozzi), Baldassare Franceschini (Volterrano gen.) und Francesco Furini sind, Künstler, die, wenn sie auch nicht dem Meister gleichkamen, so doch im Einzelnen, namentlich in Portraitbildern, Erfreuliches geleistet haben. Vom ersteren sieht man eine vortreffliche Jägergesellschaft im Palaste Pitti, aber auch das abgeschmackte Bild einer Venus, welche die Haare des Amor mit engem Kamme kämmt, in den Uffizien.

Carlo Dolci (1616—1686) stammt ebenfalls aus der Schule des Matteo Rosselli, ein Künstler, der ungefähr mit einem Zeitgenossen, dem Sassoferrato, gleichzustellen ist. Auch er hat sich zumeist auf den engeren Kreis der Madonnen und anderer Heiligen beschränkt und in diesen eine eigenthümliche Milde, Anmuth und Zartheit entwickelt. Doch unterscheidet er sich von Sassoferrato durch eine ungleich grössere Sentimentalität in der Auffassung, die in einzelnen Fällen sehr liebenswürdig erscheint, häufig jedoch zu einer widerwärtig süssen Koketterie herabsinkt. Bilder von ihm sind in den Gemäldesammlungen nicht selten. Eine Madonna mit dem Kinde in der Gallerie Pitti, eine heilige Cäcilia in der Dresd-

20. ner Gallerie (mehrere Wiederholungen an andern Orten), der
21. Evangelist Johannes im Berliner Museum, u. a. m. gehören zu seinen besseren Werken.

§. 115. Im weiteren Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts trat gegen den, ohnedies schon meist abgeschwächten Einfluss der eklektischen Schulen wiederum ein neues manieristisches Bestreben auf, welches allmählig die Oberhand ge-
1. wann. Der Hauptgründer dieser verderblichen Richtung, die es wiederum auf ein möglichst wohlfeiles Ausfüllen grosser Räume absah, war **Pietro Berettini da Cortona** (1596—1669). Er lebte und arbeitete in Florenz und Rom (hier
2. sind seine allegorischen Malereien an der Decke eines grossen Saales im Palaste Barberini sein Hauptwerk) und hinterliess an beiden Orten eine grosse Anzahl von Schülern, die getreulich in seinem Sinne fortmalten und dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts seine Richtung anwiesen. Zu
3. diesen gehören **Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli**, u. a. m.

Zweiter Abschnitt.

Naturalisten.

§. 116. Ich habe bereits von der Opposition der Naturalisten gegen die Eklektiker, besonders gegen die Schule der Caracci, gesprochen, eine Opposition, die nicht blos durch den Pinsel, sondern auch, wie wir gesehen haben, mit Dolch und Gift ins Leben trat. Die Naturalisten haben diese ihre Namensbezeichnung von der Auffassung und Darstellung der gemeineren Natur, der sie vorzugsweise in ihren Werken huldigten, erhalten. Doch erscheint bei ihnen eine solche Auf-

---

§. 115, 2. *Barberinae aulae fornix Romae eq. Petri Berettini Cortonensis picturis admirandus. J. J. de Rubeis ed.*

fassung nicht bloss zufällig und als Aeusserung einer besonderen Sucht nach Originalität; sie ist im Gegentheil durch eine eigenthümliche Sinnesweise begründet, welche in ihren Werken zuerst mit vollkommener und freilich einseitiger Entschiedenheit in die Kunst eintrat. Die Leidenschaft ist der vorwaltende Grundton in ihren Darstellungen. Die Gestalten, welche sie in ihren Werken dem Beschauer vorführen, sind nicht (wie dies bei den grossen Meistern im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts der Fall war) in einem erhöhten Zustande des Lebens aufgefasst, in welchem die Schönheit als das Band edler Sitte, und die Gefühle des Hasses oder der Liebe als Aeusserungen einer göttlichen Kraft erscheinen. Ihren Gestalten fehlt dieses Band und diese Göttlichkeit, sie sind den irdischen Dämonen hingegeben, und auch, wo in dem Bilde keine bewegte Handlung dargestellt ist, fühlt man es, dass sie der wildesten Aeusserungen des Lebens fähig sind. Aber indem die Naturalisten sich ganz dieser einen Richtung hingaben und das nüchtern verständige Ideal ihrer Zeitgenossen verwarfen, haben sie es zu einer eigenthümlichen künstlerischen Vollendung gebracht, die in ihrer Wirkung auf das Gemüth des Beschauers bei weitem die meisten Werke der Eklektiker übertrifft. Ich möchte ihre Darstellungsweise, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, als eine Poesie des Hässlichen bezeichnen. Daher jene Nachahmung der gemeinen Natur, sofern diese den sinnlichen Begierden unterworfen ist; daher das eigenthümlich scharfe, grelle Licht und die dunklen Schatten (vornehmlich die dunklen Gründe), die in ihren Darstellungen angewandt sind.

§. 117. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), ein Künstler, dessen von wilden Leidenschaften bewegtes Leben das Vorbild seiner künstlerischen Thätigkeit war. Er hielt sich meist in Rom auf und ging später nach Neapel, Malta und Sicilien. Seine Werke haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Grossartigkeit und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den

grossartigen Linien der Gewandung ausspricht. Eins seiner
1. Hauptwerke ist eine Grablegung Christi in der Gallerie des Vatikans zu Rom, ein Bild, dem freilich alle höhere Heiligung fehlt, dass gleichwohl indess voll Feierlichkeit ist, nur etwa wie das Leichenbegängniss eines Zigeunerhauptmanns. Ebenso
2. ist die riesenmässige Darstellung einer heil. Familie in der Gallerie Borghese zu Rom auch ein eigenthümlich grossartiges Bild; aber es ist ebenso nur eine abentheuerliche Zigeunerwirthschaft, die man dargestellt sieht. — Ein solcher Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung fällt natürlich weg, wo keine heiligen Aufgaben vorhanden waren; Caravaggio erscheint am Vollendetsten, wo er Zaubereien, Morde, nächtlichen Verrath u. dgl. zu malen hatte. Eins seiner vor-
3. züglichsten Bilder der Art stellt falsche Spieler dar; es ist in verschiedenen Exemplaren vorhanden, das schönste in der Gallerie Sciarra zu Rom. Auch gehört hieher ein meisterhaf-
4. tes Bild im Berliner Museum, die irdische Liebe vorstellend. Es ist ein Knabe mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich von seinem Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und andres Geräth des Geistes unter die Füsse tritt.

5. Caravaggio zählt verschiedene Schüler und Nachfolger, unter denen besonders zwei Franzosen ausgezeichnet sind, **Monsieur (Moses) Valentin** und **Simon Vouet**. Vom
6. ersteren sieht man in der Gallerie des Vatikans zu Rom das Martyrthum der Heiligen Processus und Martinianus (als Mosaik in der Peterskirche ausgeführt), ein höchst unbedeutendes
7. und schlechtes Bild. — **Carlo Saraceno**, ein Venezianer, folgte ebenfalls der Weise Caravaggio's, wobei er jedoch den ursprünglichen Einfluss seiner vaterländischen Schule nicht ganz verläugnete.

§. 118. Am Mächtigsten zeigten sich die sogenannten Naturalisten zu Neapel, und sie waren es, welche hier den Meistern der Caracci'schen Schule fortwährend gegenübertra-
1. ten. An der Spitze dieser Künstler stand **Giuseppe Ribera**, ein Spanier, daher **lo Spagnoletto** genannt (1593—

1656). Dieser Künstler hat sich vornehmlich nach Caravaggio gebildet, doch zeigt er in einigen Werken seiner früheren Zeit, neben manchen Nachklängen spanischer Schule, ein glückliches Studium Coreggio's und der grossen venetianischen Meister, und diesem Studium verdankt er auch in seinen späteren Arbeiten immer noch ein eigenthümlich schönes Leben der Farbe. In der Sakristei von S. Martino zu Neapel sieht man von ihm eine Abnahme vom Kreuz, wo der 2.
Christusleichnam von den Angehörigen betrauert wird, ein höchst meisterhaftes Bild, welches sich den besten Erzeugnissen der italienischen Kunst anreiht. die Maria namentlich, die hinter dem Leichnam des Sohnes kniet, ist von ausgezeichneter Schönheit. Im Chore derselben Kirche ist ein Abendmahl 3.
von Spagnoletto, das vieles von der Weise des Paolo Veronese zeigt und ebenfalls, vornehmlich in der Gestalt Christi, sehr Treffliches und Schönes enthält. Auch sind noch einige andre Werke dieser seiner liebenswürdigeren Periode zu Neapel vorhanden. — Zumeist aber zeigt sich in seinen Werken 4.
eine wüste abentheuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten, Philosophen (alles scharfe knochige Gestalten), als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht. In diesen waren ihm die grässlichsten Gegenstände die liebsten: Hinrichtungen, Folterungen, Martern aller Art. Ein eigenthümlich meisterhaftes Bild der Art, welches die Vorbereitungen zu der 5.
Marter des heil. Bartholomäus darstellt, befindet sich im Berliner Museum. Hier wird das Gemüth des Beschauers noch in gewaltsamem Schauer und Grauen angezogen, während anderweitig vorkommende Bilder, die den Heiligen bereits halb geschunden zeigen, freilich nur Widerwillen und Ekel erwekken. Vieles, was in den Gallerieen seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten.

Gleichzeitig mit Spagnoletto lebten einige andre Künstler zu Neapel, welche mehr der Weise der Caracci folgten, jedoch mannigfach Einflusse der naturalistischen Richtung in

sich aufnahmen. Dahin gehören namentlich Bellisario Corenzio, ein Grieche, der ursprünglich zu Venedig, in der Schule des Tintoretto, gebildet war, und Giambatista Caracciolo, — Künstler, deren Werke in Neapel nicht selten sind.

Schüler des Caracciolo war Massimo Stanzioni (1585 — 1656), der sich, wie es scheint, insbesondere nach den Werken des Caravaggio und Spagnoletto gebildet hat, an welche Künstler die Mehrzahl seiner Gemälde erinnert. Doch bekundet er in einzelnen Werken einen ungleich edleren Sinn, als alle zu dieser Richtung gehörigen Meister, vornehmlich in den Malereien, mit welchen er die Kapelle des heil. Bruno in S. Martino zu Neapel ausgeschmückt hat. Hier zeigt sich eine grossartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird. Stanzioni ward übrigens von dem leidenschaftlichen Spagnoletto mit nicht geringerer Erbitterung verfolgt, wie die auswärtigen Künstler. Als er in S. Martino einen todten Jesus unter den Marien (über dem Haupteingange) gemalt und das Bild etwas nachgedunkelt hatte, so überredete Spagnoletto die Mönche des Klosters, dasselbe waschen zu lassen, und entstellte es dann mit ätzendem Wasser so, dass Stanzioni keinen Strich zur Wiederherstellung daran thun wollte, damit der Welt ein so schändlicher Betrug offenbar bleibe. — Stanzioni hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, unter denen die besseren, wie Domenico Finoglia, Giuseppe Marullo u. a., jedoch mehr sich zur Weise des Spagnoletto neigen.

Zu den minder bedeutenden Naturalisten der Zeit gehört auch noch Maria Preti (il Cavalier Calabrese), ursprünglich Schüler des Guercino. Ebenso der Genueser Bernardo Strozzi, genannt: il prete Genovese.

§. 119. Aus der Schule des Spagnoletto gingen ein Paar Künstler hervor, welche wiederum eigenthümliche Rich-

---

§. 118, e. Das schon mehrfach erwähnte Karthäuserkloster S. Martino auf S. Elmo zu Neapel vereinigt die grössten Schätze der neapolitanischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts.

ungen der Kunst einführten. Aniello Falcone und Sal- 1.
vator Rosa; letzterer jedoch besuchte jenen Meister nicht lange und bildete sich vornehmlich beim Aniello aus. Aniello Falcone war der erste bedeutende Schlachtenmaler und stiftete eine grosse Schule. Diese hat sich zugleich in der politischen Geschichte bekannt gemacht, indem sie an dem Aufstande des Masaniello gegen die Spanier als eine organisirte Bande, unter dem Namen des Todesbundes (Compagnia della morte), Theil nahm. Nach dem Tode des Masaniello zerstreute sie sich ausserhalb Neapels: Aniello ging nach Frankreich, Salvator nach Rom.

Salvator Rosa (1615—1673) entwickelte eine grosse 2
Vielseitigkeit; er war Historienmaler, Genremaler, Landschaftmaler u. s. w., ausserdem auch Dichter und Musiker. Die grösste Auswahl von Werken seiner Hand findet man in der 3.
Gallerie Pitti zu Florenz. In der Historienmalerei folgte er der Richtung der Naturalisten, die er zum Theil nicht ohne Glück behandelte: zwar sind einzelne Werke der Art nüchtern und unbedeutend, in andern jedoch spricht sich eine eigenthümliche, bedeutsame Leidenschaftlichkeit aus. Das trefflichste dieser Bilder ist die Verschwörung des Catilina in der 4.
Gallerie Pitti. Sehr ausgezeichnet ist Salvator in Portraits, die er ebenfalls nach der Art der Naturalisten auffasst. In der Schlachtenmalerei bildete er die Weise des Aniello Falcone mit grosser Meisterschaft aus und leistete darin im Einzelnen ebenfalls sehr Treffliches.

Im Fache der Landschaftmalerei scheint sich Salvator Rosa besonders nach Claude Lorrain (von dem im folgenden Bande näher die Rede sein wird) gebildet zu haben; man sieht in einzelnen Werken der Art dieselbe idealisirende Auffassungsweise, dieselbe Heiterkeit der Lüfte und einfache Reinheit der Linien, die in Claude's Werken dem Beschauer entgegentreten. Doch fällt in solchen Bildern Salvator's eine gewisse nüchterne Absichtlichkeit auf: schöner und eigenthümlicher entwickelt er sich, wo er wilde Gebirgsgegenden, einsame Schluchten, dichtverwachsene Wälder u. dgl. darstellt, und

am schönsten in den Landschaften von geringerer Dimension, in denen eine solche, mehr phantastische Auffassung der Natur auf einen kleineren Raum concentrirt ist, und das Ganze, wenn ich so sagen darf, mehr einen einzelnen Accord, eine geistreiche Andeutung giebt, mehr eine momentane Stimmung ausspricht, als die Durchführung eines grösseren Gedankens. In solchen Landschaften pflegt Salvator sodann auch in der Regel eine eigenthümliche Staffage von Einsiedlern, Räubern, umherziehenden Soldaten u. dgl. anzubringen, welche die allgemeine Stimmung des Bildes, den Ausdruck des Einsamen, Unheimlichen und Grausigen noch entschiedener darlegen helfen. Trefflichste Bilder der Art sind namentlich in der öffent-
5. lichen Gallerie von Augsburg vorhanden. — In andern endlich tritt das Element der Landschaft noch mehr zurück und seine Figuren machen den Hauptgegenstand des Bildes aus. Hier bekundet sich wiederum das Talent des Künstlers, seine phantastisch poetische Auffassungsweise, in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Mehrfach kommt unter diesen Bildern die Darstellung eines büssenden Kriegers vor. Ein sehr schönes
6. Exemplar von kleinerer Dimension und von ganz vorzüglicher Ausführung sah ich im J. 1832 zu Carlsruhe zum Verkaufe ausgestellt; man sah auf dem Bilde einen Baum in einer wilden Gegend, in dessen Zweigen ein hölzernes Kreuz aufgerichtet; darunter einen Krieger, liegend, zum Theil nackt und nur mit dem Helm und einzelnen Eisenschienen bekleidet, an Händen und Füssen gebunden, aber so, dass die Hände gegen das Kreuz hin gefaltet waren. Ein andres ebenfalls sehr treffliches Exemplar, mit mehreren Abänderungen und von et-
7. was grösserer Dimension, befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien.

Salvator Rosa hat ein Paar Landschafter gebildet, den
8. Römer Bartolommeo Torregiani, der, wie der Meister, zuweilen an Claude Lorrain erinnert, und den Neapolitaner
9. Domenico Gargiuoli (Micco Spadaro), der sich auch in kleinen Figurenbildern versucht hat. Von letzterem sieht man viele Gemälde zu Neapel.

Jene Richtung auf Genre- und Schlachtenmalerei fand
eben den genannten auch noch bei andren Künstlern jener
eit Anwendung. Vornehmlich ist unter diesen Michelan- 10.
elo Cerquozzi (Michelangelo delle battaglie) zu
ennen, der in Schlachten, besonders aber in der Darstellung
ederer Volksscenen höchst ausgezeichnet ist. Ein treffliches
ld von ihm, den Einzug eines Pabstes zu Rom vorstellend, 11.
findet sich im Berliner Museum. — Schüler des Cerquozzi
ar der Franzose Jacques Courtois oder Bourguignon 12.
Jacopo Cortese, Borgognone), der unter den Schlachtenma-
n einer der gerühmtesten ist.

Die Energie, welche die neapolitanischen Künstler dieses 13.
itraumes entwickelt hatten, ward durch ihre Nachfolger nicht
chgeahmt. Diese wandten sich vornehmlich zur Richtung
s Pietro da Cortona und führten dieselbe leidige Manier
ch in die neapolitanische Kunst ein. Dahin gehören der
huellmaler Luca Giordano, genannt: Fa presto (16-
2—1705), der sich noch durch warme Färbung auszeichnet;
aolo de Matteis (sein Schüler); Solimena, Conca,
s. w.

§. 120. Bei den Venetianern zeigt sich im Verlauf
s siebzehnten Jahrhunderts mannigfach manieristische Ausar-
ung und Einfluss auswärtiger Kunstbestrebungen; doch blieb
i ihnen die eigenthümliche Richtung ihrer Schule (zumeist 4.
naturalistischen Sinne der Zeit) vorherrschend und förderte
Einzelnen noch manches Gute zu Tage.

Jacopo Palma giov. (1544—etwa 1628), von dessen 1.
erken Venedig voll ist, zeigt bei aller Handwerksmässigkeit,
t der er arbeitete, doch immer noch viel Talent und schöne
nzelheiten, vornehmlich in den Köpfen. Einige seiner be- 2.
utendsten Bilder sieht man im Dogenpalast und in der Aka-
mie; vieles Andre in den Kirchen. — Später ist Giovanni 3.
ontarino, der sich zur Nachahmung Michelangelo's hin-
igte. — Der Zeitgenoss des Contarino, Carlo Ridolfi, 4.
dessen Werken man etwas weniger Manier bemerkt, hat

sich als Geschichtschreiber der venetianischen Schule grosse Verdienste erworben.

Der bedeutendste, zur venetianischen Schule gehörige
6. Künstler des siebzehnten Jahrhunderts ist der Paduaner Alessandro Varotari, genannt: il Padovanino (1590—1650.) der sich zwar nicht in grossartiger und edler Composition, wohl aber in einer eigenen anziehenden Weichheit der Köpfe
6. auszeichnet. Sein Hauptbild, das Gastmahl zu Kanaan, in der Akademie von Venedig, in der Art des Paolo Veronese componirt, zeichnet sich durch die genannten Vorzüge vortheilhaft aus. — Weniger anziehend ist ein andrer Paduaner,
7. Pietro Liberi. — Auch nimmt der Veroneser Alessandro
8. Turchi, genannt: l'Orbetto, unter den Künstlern dieser Zeit durch die Sanftheit und Anmuth seiner Darstellungen eine nicht unbedeutende Stelle ein.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wird
9. unter den Malern der venetianischen Schule Gio. Batista Tiepolo bemerklich, ein abentheuerlicher Phantast. Sodann
10. Pietro Rotari von Verona, der sich durch Tüchtigkeit und ein schlichtes einfaches Wesen auszeichnet. — Am wichtigsten
11. jedoch sind die beiden Architekturmaler Antonio Canale und sein Neffe Bernardo Bellotto, welche den Beinamen Canaletto führen. Ihre Stadtprospekte, besonders venetianischer Kanäle, sind tüchtig gemalt und gewähren dem Beschauer mannigfaches Interesse. Bilder der Art kommen ungemein häufig vor.

Dritter Abschnitt.

Neuere Bestrebungen.

§. 121. Im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts tritt in die Geschmacksverwirrung der italienischen Kunst wiederum ein strengeres Studium ein, welches vornehmlich

durch Ausländer, — durch Winckelmann, der zuerst den Geist der Antike in seiner tiefen Bedeutsamkeit herauszustellen wusste, und durch Raphael Mengs, dessen Bilder das Gepräge eines neuen Eklekticismus tragen, — geweckt wurde. Am bedeutendsten zeigt sich dasselbe in den Werken des Pompeo Batoni (1708—1787), unter denen namentlich ein Altarbild in S. Maria degli angeli zu Rom, den Sturz des Zauberers Simon darstellend, rühmlich zu erwähnen ist. 1.

Indess war dieser neu begonnene Aufschwung nicht von durchgreifendem Erfolge. — Als um den Schluss des Jahrhunderts der französische Maler David als der erste Meister der neueren Kunst galt, so folgten auch die italienischen Künstler den durch ihn eröffneten Bahnen. Mannigfache Werke entstanden im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, welche dasselbe Eingehen auf die Vorbilder der Antike, dieselbe Scenerie der französischen Tragödie (die Hülle, in welcher sich David's Genius bewegte), erkennen lassen; der Mehrzahl nach aber nicht viel Bedeutendes. Pietro Benvenuti aus Perugia ist der vorzüglichste unter diesen Künstlern; seine Judith, welche dem versammelten Volke der Juden das Haupt des Holofernes zeigt (im Dome von Arezzo), sein Pyrrhus, der den Priamus bei der Eroberung Troja's tödtet (im Palast Corsini zu Florenz), gehören zu den besseren Arbeiten, welche überhaupt aus der Schule David's hervorgegangen sind. Ebenso ist auch Vincenzio Camuccini zu Rom als einer der namhaftesten Künstler dieser Richtung zu nennen. 2. 3. 4. 5. 6.

Doch auch diese Richtung ist vorübergegangen, ohne, wie es scheint, bleibende Resultate für eine neue Blüthe der Kunst in Italien hinterlassen zu haben. Auf den Ausstellungen neuerer Kunstwerke, denen gegenwärtig der Reisende begegnet, findet er nur Weniges, was seine Aufmerksamkeit zu fesseln im Stande wäre. Copien nach den grossen Werken der Vergangenheit, Ansichten der berühmtesten landschaftli- 7.

---

§. 121, 1. Cav. O. Boni *Elogio del Cav. Pompeo Batoni.* Roma 1787.

chen Punkte des Landes, zuweilen Scenen des Volkslebens, wie sie der Reisende gern als Erinnerung an malerisches Costüm in seine Heimath mitnimmt, — Alles mehr krämerische Spekulationen als Erzeugnisse eines lebendigen künstlerischen Dranges, — bilden bei Weitem die Mehrzahl dessen, was die neuste Zeit hervorgebracht hat. Das Wenige, was tüchtig gemacht und geistig belebt ist, steht vereinzelt unter dem Uebrigen da. Italien, über das einst alle Segnung der edelsten schaffenden Kraft, der ganze Zauberborn der Schönheit ausgegossen war, träumt jetzt nur noch von dem Ruhme seiner grossen Vorzeit: es treibt, ein steuerloses Wrack, auf den bewegten Fluten der Gegenwart hin. Die Künste sind ausgewandert, sich eine neue Heimath zu suchen.

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

Alzano (unweit Bergamo.)
Lorenzo Lotto §. 96, 22.

Arezzo.
Dom. Pietro Benvenuti §. 121, 4.

Arona (unweit Mailand).
Gaudenzio Vinci §. 65, 22.

Assisi.
S. Francesco. Oberkirche: Giunta Pisano §. 12, 2. — Cimabue §. 15, 1 4. — Giotto §. 20, 2.
Unterkirche: Giotto §. 20, 2. — Giottino §. 22, 2. — Giovanni da Melano §. 23, 1. — Spagna §. 88, 12.
S. Caterina. Martinellus, Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno §. 56, 1.
Confraternità di S. Francesco. Malerei des 15. Jahrhunderts §. 56, 1. Anm.
Dom. Niccolo Alunno. §. 56, 2.

Die Kirche degli angeli bei Assisi.
Stanza des heil. Franziscus (im Chore der Kirche): Spagna §. 88, 11.

La Bastia (bei Assisi.)
Pfarrkirche. Nicc. Alunno. §. 56, 1.

Bergamo.
S Spirito. Andrea Previtali §. 52, 22. (Andres von ihm in andren Kirchen.)
In mehreren Kirchen Gemälde von Lorenzo Lotto §. 96, 21.

Bologna.
S. Petronio. Lorenzo Costa §. 60, 12.
S. Giacomo maggiore. Kapelle der Bentivogli: Lorenzo Costa §. 47, 2. 3. — Fr. Francia §. 60, 2. 3.
S. Cecilia. (Gegenwärtig ein öffentlicher Durchgang hinter S. Giacomo m.) Fr. Francia und dessen Schüler §. 60, 3.
S. Domenico. Klosterhof: Altes Fresko-bild von Petrus Johannis §. 33, 3.
S. Micchele in Bosco. Lod. Caracci und dessen Schule §. 106, 2.
Kirche des Campo Santo (ausserhalb Bologna). Alte Fresken §. 33, 1.
Pinakothek der Akademie. Giotto §. 20, 12. — Vitale §. 33, 3. — Simone de' Crocefissi §. 33, 3. — Jacobus Pauli §. 33, 4. Anm. — Petrus Lianoris §. 33, 4. Anm. — B. Caterina Vigri §. 33, 1. — Marco Zoppo (?) §. 47, 3. Anm. — Francesco Cossa §. 47, 4. — P. Perugino §. 57, 12. — Fr. Francia §. 60, 1. — Giacomo und Giulio Francia. §. 60, 3. — Guido Aspertini §. 60, 11. — Lorenzo Costa §. 60, 12. — Giuliano Bugiardini §. 61, 12.
Raphael §. 81, 20. — Timoteo della Vite §. 88, 1. — Bagnacavallo §. 88, 3. — Innocenzo da Imola §. 88, 4. 12. — Pellegrino Tibaldi §. 88, 13. — Parmigianino §. 94, 3. — Lod. Caracci §. 106, 1. 4. — Agost. Caracci §. 106, 4

— Ann. Caracci §. 106, 2. — Dominichino §. 107, 7. — Fr. Albano §. 108, 2. — Guido Reni §. 109, 2. 3. 11. — Guercino §. 110, 2. 3. — Aless. Tiarini §. 111, 4. — Giac. Cavedone §. 111, 8.

BRESCIA.

S. Nazario. Aless. Bonvicino §. 98, 14. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)

Casa Brugnoli. Girol. Romanino §. 98, 12. (Andres von ihm an andren Orten der Stadt.)

CAPRAROLA.

Gemälde der Zuccari §. 104, 12.

CASTELLAZZO (unfern Mailand).

Refectorium des Klosters. Marco d'Oggione nach Leonardo da V. §. 63, 12.

CORTONA.

Dom. Luca Signorelli. §. 41, 10.

Del Gesù. Luca Signorelli. §. 41, 11.

CREMONA.

In den Kirchen der Stadt zahlreiche Gemälde aus der Schule der Campi. §. 112.

FAENZA.

Dom. Innocenzo da Imola §. 88, 11.

FANO.

Dom. Dominichino §. 107, 4.

FERRARA.

S. Francesco. Garofalo §. 89, 3.

S. Andrea. Garofalo §. 89, 4.

FLORENZ.

S. Ambrogio. Cosimo Rosselli. §. 41, 1. 2.

SS. Annunziata. Vorhof: Aeltere Künstler und Andrea del Sarto §. 70, 3. 4. — Franciabigio §. 70, 10. — Pontormo §. 70, 12. — Rosso §. 71, 1.

Grosser Hof des Klosters: Andrea del Sarto §. 70, 1.

S. M. del Carmine. Kapelle Brancacci: Masolino §. 38, 2. — Masaccio. §. 39, 2. — Filippino Lippi §. 40, 10.

S. Croce. Giotto §. 20, 11. — Taddeo Gaddi §. 21, 2. — Angiolo Gaddi §. 21, 7. — Giottino §. 22, 1.

Refektorium: Giotto §. 20, 10.

Sakristei: Nachfolger des Taddeo Gaddi §. 21, 2. — Niccolò di Pietro §. 26, 2.

Dom. Gaddo Gaddi. §. 16, 2. — Fed. Zuccaro § 104, 14.

S. Giovanni. Mosaiken der Kuppel §. 12, 2.

Agli Innocenti. Dom. Ghirlandajo §. 43, 1. — In der Gemäldesammlung dieser Anstalt: Pier di Cosimo §. 64, 1.

S. Lucia (jenseit des Arno). Domenico Veneziano §. 44, 4.

S. Marco. Messbücher von einem Schüler Fiesole's (?) §. 32, 2. — Kapitelsaal, Hof, Corridore und Zellen mit Fresken von Fiesole §. 32, 3.

S. Maria Maddalena de' Pazzi. Cosimo Rosselli. §. 41, 2. — Kapitelsaal: P. Perugino. §. 57, 1.

S. Maria Novella. Cimabue. §. 12, 2. — Andrea und Bernardo Orcagna §. 25, 2. — Filippino Lippi §. 40, 12. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 2.

Kapitelsaal (Kapelle der Spanier). Nachfolger Giotto's §. 24.

Grosser Klosterhof: Paolo Uccello §. 38, 1.

S. Maria Nuova. Kapelle eines kleinen Hofes: Fra Bartolommeo §. 69, 10.

S. Miniato (ausserhalb Florenz). Spinello §. 25, 14.

Ognissanti. Gio. da Melano §. 7, 2. — Dom. Ghirlandajo. §. 43, 3.

Compagnia dell' Scalzo. Andrea del Sarto §. 70, 2. — Franciabigio §. 70, 11.

S. Simone. Cimabue (?) §. 14, 4.

S. Trinità. Don Lorenzo §. 32, 1. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 6.

Sammlung der Akademie. Cimabue §. 12, 1. — Giotto §. 20, 2. Taddeo Gaddi §. 21, 2. — Fiesole §. 32, 2. 6. — Gentile Fabriano §. 34, 4. — Masaccio §. 39, 6. — Fra Filippo Lippi §. 40, 7. 8. — Sandro Botticelli §. 40, 11. — Dom. Ghirlandajo §. 43, 4. — Fr. Granacci §. 43, 5. — Andrea del Castagno §. 44, 2. — Andrea Verocchio (und Leonardo da Vinci) §. 44, 7. — Perugino §. 57, 3. — Lorenzo di Credi §. 64, 6. — Gio. Ant. Sogliani §. 64, 9. — Fra Bartolo

meo §. 69, 6. 7. — Mariotto Albertinelli §. 69, 14. — Raphael §. 74. 19.

Gallerie der Uffizj. Simone di Martino und Lippo Memmi §. 28, 4. Pietro di Lorenzo §. 28, 7. — Fiesole §. 32, 4. 7. — Masaccio §. 39, 8. — Sandro Botticelli §. 40, 9. 10. 19. — Filippino Lippi §. 40, 10. — Fr. Granacci §. 43, 12. — Antonio Pollajuolo §. 44, 6. — Luca Signorelli §. 44, 12. — Mantegna §. 46, 8. — Alfani §. 58, 14. — Fr. Francia §. 60, 8. Leonardo da Vinci §. 63, 4 (?). 21. — Pier di Cosimo §. 64, 2. 3. — Lorenzo di Credi §. 64, 5. — Bernardino Luini §. 65, 2. — Michelangelo §. 67, 12. — Daniele da Volterra §. 68, 5. — Fra Bartolommeo §. 69, 2. 4. 5. 6. 12. — Mariotto Albertinelli §. 69, 13. — Andrea del Sarto §. 70, 9. — Pontormo §. 70, 18. — Ridolfo Ghirlandajo §. 71, 4. — Raphael §. 74, 10. 20. 20. §. 81, 11. §. 82, 2. 4. — Sodoma §. 91, 11. — Correggio §. 93, 6. — Tizian §. 97, 6. 22. 23. u. a. m. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Bordone §. 99, 13. — Vasari §. 101, 2. — Ann. Caracci §. 106, 16. 19. — Fr. Albano §. 108, 2. — Guercino §. 110, 6. — Cigoli §. 114, 5. — Crist. Allori §. 114, 11. 19. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 12. Handzeichnungen (ebendas.) Perugino §. 57, 9. — Michelangelo §. 67, 10. 19. — Raphael §. 73, 16.

Gallerie Pitti. Fr. Granacci §. 43, 11. — P. Perugino §. 57, 8. — Michelangelo (?) §. 67, 14. — Fra Bartolommeo §. 69, 7. — Andrea del Sarto §. 70, 7. 9. 16. — Raphael §. 74, 21. 22. §. 80, 3. §. 81, 6. 16. §. 82, 6. 7. 19. 20. Giulio Romano §. 81, 19. (nach Raphael). — Parmigianino §. 94, 4. — Sebast. del Piombo §. 96, 16. — Lorenzo Lotto §. 98, 20. — Tizian §. 97, 22. — Bordone §. 99, 17. — Cigoli §. 114, 4. — Crist. Allori §. 114, 9. — Matteo Rosselli §. 114, 14. — Gio. di S. Giovanni §. 114, 17. — C. Dolce §. 114, 19. — Salvator Rosa §. 119, 3. 5.

In den Zimmern des Grossherzogs. Raphael §. 74, 13.

Pal. Corsini. Pietro Benvenuti §. 121, 3.

S. Salvi (Kloster bei Florenz), Refektorium: Andrea del Sarto §. 70, 6.

FULIGNO.

S. Niccolò. Nice. Alunno §. 36, 3. (Andres von demselben an anderen Orten der Stadt).

GENUA.

S. Stefano. Giulio Romano §. 86, 4.

Pal. Doria. Perin del Vaga §. 86, 20.

Pal. Marcellino Durazzo. Paolo Veronese §. 102, 9.

S. GIMIGNANO (unweit Volterra).

Dom. Bersa §. 29, 3. — (Minder Bedeutendes von Benozzo Gozzoli). — Kapelle der Beata Fine: Bastiano Mainardi §. 43, 20.

S. Agostino. Benozzo Gozzoli §. 42, 2.

GROTTAFERRATA (unweit Rom).

Domenichino §. 107, 3.

LODI.

S. M. dell' Incoronata. Calisto Piazza §. 38, 19.

LUCCA.

S. Romano. Fra Bartolommeo §. 69, 8. (Andres von ihm in andren Kirchen, namentlich im Dom).

Im herzogl. Schloss Raphael §. 81, 9.

LUGANO.

Franziskanerkloster degli Angeli. Bernard. Luini §. 65, 10.

MAILAND.

S. Ambrogio. Ambr. Borgognone §. 38, 9. 10.

S. M. del Carmine. Bernard. Luini §. 65, 6. — Camillo Procaccini §. 113, 3.

S. Giorgio al Palazzo. Bernard. Luini §. 65, 9.

S. Maria delle Grazie. Refektorium: Leonardo da Vinci §. 63, 9. 15.

Monastero maggiore. Bernardino Luini §. 65, 7.

S. Nazaro grande. Bernard. Lanino §. 66, 2.

S. M. della Passione. Daniele Crespi §. 113, 9.
S. Sebastiano. Bramante §. 48, 3.
S. Sepolcro. Bramantino §. 48, 6.
Gallerie der Brera. Giotto §. 20, 12. — Mantegna §. 46, 8. — Stefano da Ferrara §. 47, 1. — Vincenzio Foppa §. 48, 4. — Bramantino §. 48, 7. — Carlo Crivelli §. 49, 4. — Gentile Bellini §. 52, 10. — Martino da Udine §. 52, 11. — Cima da Conegliano §. 52, 21. — Vitt. Carpaccio §. 53, 9. — Nicc. Alunno §. 56, 4. — Giovanni Sanzio §. 59, 3. — Marco Palmezzano §. 59, 6.
Leonardo da Vinci §. 63, 9. — Cesare da Sesto nach Leonardo da V. §. 63, 21, Anm. — Bernardino Luini §. 65, 9. 2. — Aurel. Luini §. 65, 12. — Marco d'Oggione §. 65, 13. 14. — Andrea Salaino §. 65, 15. 16. — Gaudenzio Ferrari §. 66, 1. — Raphael §. 73, 11. — Timoteo della Vite §. 88, 2. — Giorgione §. 96, 12. — Guerrino §. 110, 7. — Camillo Procaccini §. 113, 4. — Giul. Ces. Procaccini §. 113, 7. — Cerano Crespi §. 113, 6. — Salmeggia §. 113, 10.
Ambrosianische Bibliothek. Miniaturbild des Simone di Martino §. 28, 5.
Gemäldesammlung der Ambros. Bibliothek. Leonardo da Vinci §. 63, 11. — Bernardino Luini §. 65, 1. 4. — Cesare da Cesto §. 65, 21. — Raphael §. 75 (S. 219, Anm.)
Bei Duca Melzi. Perugino und Raphael §. 73, 4.
Bei Duca Scotti. Ces. da Sesto und Bernazzano §. 65, 22. — ? Leonardo da Vinci §. 63, 14. 15. 20. 21.

MANTUA.

S. Andrea. Lorenzo Costa §. 60, 10. — Fermo Guisoni §. 86, 11.
Herzogl. Palast. Giulio Romano §. 86, 2. 6.
Castello di Corte. Andrea Mantegna §. 46, 1.
Palazzo del Te (ausserhalb der Stadt). Giulio Romano §. 86, 9. — Primaticcio §. 86, 14.

MODENA.

Palazzo della Comune. Niccolò dell' Abbate §. 86, 17.

MONTEPALCO (unweit Fuligno).

S. Fortunato. Benozzo Gozzoli §. 42, 2.
S. Francesco. Derselbe. §. 42, 2.

MONTE ULIVETO MAGGIORE. (Kloster auf dem Wege von Siena nach Rom, bei Buonconvento.)

Grosser Hof des Klosters. Luca Signorelli §. 44, 12. — Sodoma §. 91, 6.

NEAPEL.

S. Angelo a Nilo. Colantonio del Fiore §. 61, 2.
S. Chiara. Francesco di Maestro Simone §. 61, 1.
Dom. Kapelle del Tesoro: Domenichino §. 107, 9. — Lanfranco §. 111, 2. —
S. Restituta (Nebenkirche des Doms): Silvestro de' Buoni §. 61, 13.
S. M. dell' Incoronata. Giotto §. 20, 5. 13.
S. Lorenzo maggiore. Zingaro §. 61, 5.
S. Maria la Nuova. Pietro Donzelli §. 61, 6.
S. Martino (*la Certosa*) *auf S. Elmo.* Guido Reni §. 109, 1. — Spagnoletto §. 118, 3. — Massimo Stanzioni §. 118, 9. 10.
Sakristei: Spagnoletto §. 118, 9.
Monte Oliveto. Silvestro de' Buoni §. 61, 19. — Simone Papa giovane §. 104, 22.
S. Severino. Antonio d'Amato il vecchio §. 61, 16. — Klosterhof: Zingaro §. 61, 8.
Katakomben (bei S. Gennaro *de' poveri*) §. 5, 6.
Gemäldegallerie des Museums (*agli studj.*) Matteo di Giovanni §. 31, 4. — Mantegna §. 46, 10. — Filippo Mazzuola §. 48, 12. — Bart. Vivarini §. 49, 3. — Luigi Vivarini §. 49, 3. — Gio. Bellini §. 52, 6. — Colantonio del Fiore §. 61, 3. — Zingaro §. 61, 4. — Ippolito und Pietro Donzelli §. 61, 7. 9. — Simone Papa §. 61, 10. — Silvestro de' Buoni §. 61, 12. — Cesare da Sesto §. 65, 24. — Mar-

...llo Venusti nach Michelangelo ... 67, 11. — Michelangelo §. 67, ... — Raphael §. 81, 12. 11. (a). ... Andrea del Sarto nach Raphael ... 82, 8. — Gianfr. Penni §. 87, 1. ... Andrea da Salerno §. 87, 8. ... — Polidoro §. 87, 8. — Caro... ...lo §. 89, 2. — Annibale Carac... ...nach Coreggio §. 94, 8. — Co... ...ggio §. 93, 12. 11. — Parmigia... ...no §. 94, 3. — Lorenzo Lotto ... 96, 20. — Tizian §. 97, 24. — ...n. Caracci §. 106, 14. 15. — ...rtol. Schedone §. 111, 12. *...liothek.* (Ebendaselbst): Giulio ...ovio §. 86, 11. *...igl. Schloss.* Raphael §. 74, 2.

ORVIETO.

... Luca Signorelli §. 44, 8.

PADUA.

...Annunziata dell' Arena. Giot... §. 20, 8. *...ntonio (al Santo).* Kapelle Fe... ...e: Jacopo d'Avanzi §. 33, 1.

PARMA.

...isterium. Wandmalereien, um ...30. §. 12, 4. ... Coreggio §. 93, 9. *...iovanni.* Coreggio §. 93, 1. — ...rmigianino §. 94, 4. *...aolo.* Saal im Kloster: Coreg... ... §. 93, 8. *...Steccata.* Parmigianino §. 94, 6. *...rie.* Coreggio §. 93, 8. 11. 12.

PAVIA.

...Certosa. (in der Nähe von Pa...). Bramante §. 48, 1. *...Besitz des Prof. Scarpa.* Ra...el (?) §. 82, 20.

PERUGIA.

...gostino. Taddeo di Bartolo ...30. 3. ... Baroccio §. 111, 2. *...menico.* Bened. Bonfigli §. 36, 6. *...rancesco de' Conventuali.* P. ...ugino §. 57, 11. ...akristei: Vittore Pisanello (?) ...36, 1. — Fiorenzo di Lorenzo ...3, 7. — Bened. Bonfigli §. 36, 10. *...ncesco del monte* (ausserhalb ...ugia). P. Perugino §. 57, 11. *S. Maria Nuova.* Nicc. Alunno (?) §. 36, 5. — P. Perugino §. 57, 3. *S. Pietro.* Bened. Bonfigli §. 36, 9. — Adone Doni §. 38, 11. *S. Severo.* Innere Kapelle: Raphael §. 74, 7. *S. Tommaso.* Giannicola §. 58, 16. *Collegio del Cambio.* P. Perugino §. 57, 10. — Raphael §. 73, 2. *Gemäldesammlung der Akademie.* Taddeo di Bartolo §. 30, 1. 2. — Bened. Bonfigli §. 36, 11. — Pinturicchio §. 58, 1. — Giannicola §. 58, 11. *Casa Baldeschi.* Raphael (Handzeichnung) §. 73, 12. *Casa Contestabile.* Raphael. §. 73, 8.

PESARO.

S. Francesco. Gio. Bellini §. 52, 8.

PIACENZA.

Dom. Guerrino §. 110, 8.

PISA.

Dom. Mosaik von Cimabue. §. 14, 6. — Mosaik von Gaddo Gaddi. §. 16, 2. *S. Francesco.* Kapitelsaal: Niccolà di Pietro §. 26, 1. *S. Ranieri.* Giunta Pisano §. 12, 1. *Campo Santo, Kapelle.* Giunta Pisano §. 12, 8. — *Halle.* §. 25. Buffalmaco (?) 2. — Andrea Orcagna: 4. 5. — Bernardo Orcagna: 5. — Pietro Laurati (?) 9. — Simone di Martino (?) 10. — Antonio Veneziano. 11. — Spinello. 12. — Francesco da Volterra. 13. — Pietro di Puccio. 13. — Benozzo Gozzoli §. 42, 1.

PRATO.

Dom. Angiolo Gaddi §. 21, 8. — Fra Filippo Lippi §. 40, 2. 4. *Franziskanerkloster.* Niccolà di Pietro §. 26, 2. *Tabernakel in der Nähe von S. Margherita.* Filippino Lippi. §. 40, 10. *Casa del Cancelliere.* Fra Filippo Lippi §. 40, 3.

RAVENNA.

Mosaiken in den ältesten Kirchen (S. Vitale, S. Apollinare in Classe u. a.) §. 7, 2.

Rom.

Mosaiken in den ältesten Basiliken. §. 7, 1.

S. Andrea della Valle. Dominichino §. 107, 4. — Lanfranco §. 111, 2.

S. Agostino. Raphael. §. 80, 2.

Araceli. Pinturicchio §. 58, 4.

S. Calisto. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 2.

S. Caterina di Siena. Timoteo della Vite §. 88, 2.

S. Clemente. Kapelle der heil. Katharina: Masaccio §. 39, 1.

S. Giovanni in Laterano. Jacobus Torriti §. 16, 1.

S. Luigi de' Francesi. Dominichino §. 107, 2.

S. Maria degli Angeli (la Certosa.) Pompeo Batoni §. 121, 1.

S. Maria Maggiore. Mosaiken des Schiffs §. 7, 6. — Jacobus Torriti §. 16, 2. — Gaddo Gaddi §. 16, 4.

S. Maria sopra Minerva. Filippino Lippi §. 40, 10. — Raffaellino del Garbo §. 71, 6.

S. Maria della Pace. Raphael §. 80, 1.

S. Maria in Trastevere. P. Cavallini §. 22, 2.

S. Onofrio. Pinturicchio §. 58, 2. — Baldass. Peruzzi §. 91, 21.

Oberer Corridor: Leonardo da Vinci §. 63, 20.

S. Pietro. Giotto §. 20, 4.

S. Sabina. Sassoferrato §. 111, 12.

S. Trinità de' monti. Daniele da Volterra §. 68, 4.

S. Vincenzo alle tre fontane (ausserhalb Roms). Nach Raphael §. 79.

Vatikan. Museum der christlichen Alterthümer. §. 5, 1.

Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen §. 8, 1.

Sixtinische Kapelle. Sandro Botticelli §. 40, 12. — Cosimo Rosselli. §. 41, 4. — D. Ghirlandajo. §. 43, 2. — Luca Signorelli §. 44, 4. — P. Perugino §. 57, 4. — Michelangelo §. 67, 4–10.

Paulinische Kapelle. Michelangelo §. 67, 12.

Kapelle des heil. Laurentius. Fiesole §. 32, 2.

Die Stanzen. Raphael §. 75.

Die Logen. Raphael. §. 76.

Zimmer Pius V. Raphaels Tapeten (gli arazzi) §. 77; 78.

Appartamento Borgia. Pinturicchio §. 58, 3.

Gemälde-Gallerie des Vatikans. Mantegna §. 46, 7. — Melozzo da Forli §. 48, 2. — Schule des Perugino (Raphael, Spagna) §. 73, 12. — Raphael §. 73, 13. 14. §. 74, 22. §. 81, 25. 31. — Giulio Romano und Fr. Penni, §. 81, 20. — Dominichino §. 107, 2. — Andrea Sacchi §. 108, 4. — Guido Reni §. 109, 2. — Guercino §. 110, 4. — Caravaggio §. 117, 1. — M. Valentin §. 117, 6.

Kapitol. Pal. de' Conservatori. Pinturicchio §. 58, 2.

Gallerie des Kapitols. Lod. Mazzolini §. 47, 12. — Coreggio (?) §. 93, 11. — Guido Reni §. 109, 3.

Palazzo Quirinale. Melozzo da Forli §. 48, 1.

Pal. Albani. P. Perugino §. 57, 6.

Pal. Barberini. Raphael. §. 82, 2. — Tizian §. 97, 24. — P. Berettini da Cortona §. 115, 2.

Pal. Borghese. Andrea del Sarto §. 70, 12. — Raphael §. 74, 21. §. 82, 24. (?) — Garofalo §. 89, 1. — Coreggio §. 93, 20. — Giorgione §. 96, 4. — Tizian §. 97, 20. — Pordenone §. 99, 1. — Ann. Caracci §. 106, 13. — Dominichino §. 107, 6. — Fr. Grimaldi §. 111, 7. — Caravaggio §. 117, 2.

Pal. Doria. Lod. Mazzolini §. 47, 12. — Schüler des Leonardo da V. nach Raphael §. 82, 10. — Raphael (?) §. 82, 21. — Ann. Caracci §. 106, 17. — Dominichino §. 107, 10.

Pal. Farnese. Annib. Caracci §. 106, 12.

Sammlung des Kardinal Fesch. Raphael §. 73, 12. (Ausserdem Fiesole, Guido Reni, namentlich viele Holländer.)

Pal. Massimi. Daniele da Volterra §. 68, 6.

Pal. Rospigliosi. Guido Reni §. 109, 6.

Pal. Sciarra. Leonardo da Vinci §. 63, 10. — Raphael §. 82, 2. — Tizian §. 97, 3. — Caravaggio §. 117, 3.

Farnesina. Raphael §. 83, 1. 2. — Giulio Romano §. 86, 2. — Sodoma §. 91, 2. — Baldass. Peruzzi §. 91, 20. 22.

...a Lanti. Giulio Romano §. 86, 2.
...a Ludovisi. Domenichino §. ..., 10. — Guercino §. 110, 6.
...chaels Villa. Raphael §. 83, 6.
...a Spada. Raphael §. 83, 2.

SARONO.

...ard. Luini §. 65, 11.

SIENA.

...gostino. Matteo di Giovanni ...31, 2.
...ernardino. Jac. Pacchiarotto ...91, 6. — Sodoma §. 91, 11. — ...m. Beccafumi §. 91, 10.
...atarina. Jac. Pacchiarotto §. ..., 3.
...o. Duccio §. 17, 1. — Dom. ...ccafumi §. 91, 12. (Fussboden). Sakristei: Duccio §. 17, 2. — ...etro di Lorenzo §. 28, 6.
Libreria: Liberale (Messbuch) ...54, 2. — Pinturicchio §. 58, 6. Raphael §. 73, 11.
...omenico. Guido von Siena §. ..., 2. — Matteo di Giovanni §. ..., 2. — Sodoma §. 91, 10.
...e Giusta. Bernardino Fungai §. ..., 2. — Baldass. Peruzzi §. 91, 22.
...zzo pubblico. Spinello §. 25, ... — Simone di Martino §. 28, ... — Ambrogio di Lorenzo §. ..., 2. — Taddeo di Bartolo §. 30, ...6. — Sodoma §. 91, 12. — ...m. Beccafumi §. 91, 10.
...rie der Akademie. Duccio ...17, 2. — Taddeo di Bartolo ...30, 4. — Andrea del Brescia...o §. 91, 2. — Jac. Pacchia...to §. 91, 4. — Maestro Riccio ...91, 11. — Dom. Beccafumi §. ... 17.

SPELLO.

... Pinturicchio §. 58, 1.
...drea. Pinturicchio §. 58, 6.

SPOLETO.

... Solsernus §. 12, 2. — Fra ...ppo Lippi §. 30, 3.
...pubblico. Spagna §. 58, 12.

TOLENTINO.

...ccolò. Alte Fresken §. 31, 1.

TREVISO.

...ccolò. Sebast. del Piombo ...6, 10.

TURIN.

...l Gallerie. Raphael §. 81, 4.

URBINO.

S. Andrea. Raphael §. 73, 2.
S. Francesco. Giovanni Sanzio §. 59, 2.
Vaterhaus Raphaels. Raphael §. 73, 1.
Timoteo della Vite §. 88, 6.

VAPRIO (unweit Mailand.)

Francesco Melzi §. 65, 10.

VENEDIG.

S. Francesco della Vigna. Fra Antonio da Negroponte §. 35, 1. — Piermaria Pennacchi §. 52, 14. — Girol. di S. Croce §. 52, 22. — Bat. Franco, §. 100, 2.
S. M. de' Frari. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Marco Basaiti §. 53, 1. — Tizian §. 97, 12. — Bernardino Licinio §. 99, 2.
In der Sakristei: Gio. Bellini §. 52, 1.
S. Giovanni Crisostomo. Gio. Bellini §. 52, 2. — Sebast. del Piombo §. 96, 12.
S. Giovanni e Paolo. Bart. Vivarini §. 49, 1. — Giovanni Bellini §. 52, 4. — Rocco Marconi §. 96, 20. — Lorenzo Lotto §. 96, 10. — Tizian §. 97, 12. — Tintoretto §. 101, 2. — Leandro Bassano §. 103, 4.
Ch. dei Gesuiti Tizian §. 97, 10.
S. Marco. Mosaiken §. 12, 1.
Ch. del Redentore. Gio. Bellini §. 52, 6.
S. Rocco. Pordenone §. 99, 6.
Scuola di S. Rocco. Tintoretto §. 101, 6.
S. M. della Salute. Sakristei: Pierfr. Bissolo §. 52, 11.
S. Zaccaria. Gio. Bellini §. 52, 2. Innere Kapelle: Gio. ed Antonio da Murano §. 35, 10.
Dogenpalast. Tizian §. 97, 20. — Marco Vecellio §. 98, 2. — Batista Franco §. 100, 1. — Tintoretto §. 101, 2. — Paolo Veronese §. 102, 11. 12. — Francesco Bassano §. 103, 2. — Palma giovane §. 120, 2.
Gemäldesammlung der Akademie. Niccolo Semitecolo §. 35, 1. — Lorenzo Veneziano, 2. — Michele Onoria, 2. — Michiel Giambono, 2. — Giovanni ed Antonio da Murano, 6. 9. — Bart. Viva...

rini §. 49, 1. — Luigi Vivarini §. 49, 2. — Antonello da Messina §. 51, 3. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Gentile Bellini §. 52, 8. 9. — Pierfr. Bissolo §. 52, 11. — Martino da Udine §. 52, 17. — Girol. di S. Croce §. 52, 23. — Vincenzio Catena §. 52, 24. — Cima da Conegliano §. 52, 26. — Marco Basaiti §. 53, 2. 3. 6. — Vittore Carpaccio §. 53, 6. 7. 8. — Giovanni Mansueti §. 53, 13. — Lazz. Sebastiani §. 53, 11. — Bart. Montagna §. 54, 1.

Giorgione §. 96, 9. — Palma vecchio §. 96, 21. 22. — Rocco Marconi §. 96, 26. — Tizian §. 97, 6. 9. 29. — Bonifazio §. 98, 6. Dom. Campagnola §. 98, 9. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 4. 5. — Bordone §. 99, 14. 15. — Tintoretto §. 101, 6. 7. — Paolo Veronese §. 102, 7. — Palma giovane §. 120, 7. — Padovanino §. 120, 8.

Gallerie Manfrini. Niccolà di Pietro (Venetianer) §. 35, 4. — Jacobello de Flore §. 35, 6. — Fr. Squarcione §. 45, 2. — Marco Zoppo §. 47, 2. — Gio. Bellini §. 52, 4. — Pierfr. Bissolo §. 52, 12. — Girol di S. Croce §. 52, 20. 21. — Andrea Previtali §. 52, 22. — Cesare da Sesto §. 65, 22. — Gaudenzio Vinci (?) §. 65, 20. Anm. — Giulio Romano §. 86, 10. — Giorgione §. 96, 3. 10. — Tizian §. 97, 2. 11. 28. — Geron. Savoldo §. 98, 10. — Gio. Bat. Moroni §. 98, 16. — Pordenone §. 99, 2. — Bordone §. 99, 7a. 10.

Pal. Barbarigo. Tizian §. 97, 29.

Sammlung des Hrn. Craglietto. Gentile da Fabriano §. 34, 1. — Paolo Veronese §. 102, 12.

VERONA.

S. Anastasia. Liberale §. 54, 4. — Francesco Morone §. 54, 5. — Girolamo da Libri §. 54, 9.

Dom. Liberale §. 54, 2. — Fr. Torbido il moro §. 96, 20. — Tizian §. 97, 10.

S. Eufemia. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Carotto §. 92, 3. 4.

S. Fermo. Stefano da Zevio §. 36, 1. — Vittore Pisanello §. 36, 2. — Liberale §. 54, 3.

S. Zeno. Mantegna §. 46, 1.

Palazzo del consiglio. Gemälde-gallerie: Turonus §. 36, 3. — Vittore Pisanello §. 36, 6. — Fr. Squarcione §. 45, 4. — Girolamo dai Libri §. 54, 10. 11. — Tizian §. 97, 21. — Niccolò Giolfino u. a. §. 102, 1.

Haus zu Verona. Francesco Morone §. 54, 7.

II. Deutschland.

AUGSBURG.

Oeffentliche Gallerie. Salvator Rosa §. 119, 1.

BERLIN.

Gemäldegallerie des Museums. Giotto §. 20, 7. — Taddeo Gaddi §. 21, 4. — Gritto da Fabriano §. 34, 7. — Fra Filippo Lippi §. 40, 6. — Sandro Botticelli §. 40, 12. — Andrea del Castagno §. 44, 3. — Luca Signorelli §. 44, 13. — Marco Zoppo §. 47, 2. — Cosimo Tura §. 47, 3. — Lodovic Mazzolini §. 47, 11. — Domeni Panetti §. 47, 14. — Ambrog Borgognone §. 48, 11. — Ba Vivarini §. 49, 2. — Luigi Viv rini §. 49, 3. — Carlo Crivelli 49, 4 — Rogerius §. 49, 5. — A tonello da Messina §. 51, 1. Gio. Bellini §. 52, 7. — Pier Bissolo §. 52, 13. — Andrea Co delle Agi §. 52, 16. — Girol. S. Croce §. 52, 19. — Andr Previtali §. 52, 27. — Cima

Conegliano § 52, 24. 29. — Marco Marcone § 52, 12. — Marco Basaiti § 54, 2. — Vitt. Carpaccio § 53, 10. — Bart. Montagna § 54, 1. — Francesco Morone § 54, 8. — P. Perugino § 57, 2. — Rocco Zoppo § 58, 17. — Giovanni Sanzio § 59, 4. — Marco Palmezzano § 59, 1. — Fr. Francia § 60, 1. — Giacomo und Giulio Francia § 60, 2. — Amico Aspertini § 60, 3. — Lorenzo Costa § 60, 11. 12. — Pier di Cosimo § 61, 4. — Lorenzo di Credi § 61, 7. — Gio. Ant. Sogliani § 61, 2. — Giuliano Bugiardini § 61, 10.

Giovanni Beltraffio § 63, 10. — Franc. Melzi § 63, 20. — Bernard. Lanino § 66, 1. — Sebastian del Piombo § 67, 20. — Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli § 69, 12. — Andrea del Sarto § 70, 12. — Pontormo § 70, 19. — Raffaellino del Garbo § 71, 5. — Raphael § 73, 6. 7. 9. § 74, 16. Nach Raphael § 81, 6; 82, 6. — il Pistoja § 87, 2. — Ragnacavallo § 88, 7. — Innocenzo da Imola § 88, 12. — Coreggio § 93, 27. 29. — Palma vecchio § 96, 23. — Lor. Lotto da Feltre, Gio. Paolo Pomo § 96, 27. — Tizian § 97, 27. — Franc. Vecellio § 98, 7. — Geron. Savoldo § 98, 11. — Pordenone § 99, 7. — Bernardino Licinio § 99, 9. — Tintoretto § 101, 5. — Ann. Caracci § 106, 11. 18. — Guido Reni § 109, 6. 9. — Fr. Grimaldi § 111, 7. — Giul. Ces. Procaccini § 113, 6. — Cesare Crespi § 113, 9. — C. Dolce § 114, 21. — Caravaggio § 117, 3. — Spagnoletto § 118, 5. — Michelangelo Cerquozzi § 119, 11.

Gallerie des Königl. Schlosses. Nach Michelangelo § 67, 11. 21.

Gallerie des Grafen A. Raczynski. Gir. Siciolante da Sermoneta § 101, 11.

DARMSTADT.

Grossherzogl. Gallerie. Raphael § 81, 23.

DRESDEN.

K. Gemäldegallerie. Leonardo da Vinci § 63, 23. — Andrea del Sarto § 70, 11. — Raphael § 81, 21. — Giulio Romano § 86, 9. — Niccolò dell' Abbate § 86, 12. — Ragnaravallo § 88, 6. — Dosso Dossi § 89, 2. — Coreggio § 93, 2. 10. 11. — Giorgione § 96, 6. — Tizian § 97, 5. 11. 24. — Paolo Veronese § 102, 8. 16. — Annib. Caracci § 106, 10. — C. Cignani § 108, 5. — C. Dolce § 114, 20.

Gemäldesammlung des Hrn. von Quandt. Sandro Botticelli § 40, 14.

LEIPZIG.

Im Besitz des Baron Speck von Sternburg. Raphael § 82, 10.

MÜNCHEN.

Im Besitz des Königs. Raphael § 74, 14. § 81, 5.

Gallerie. Fr. Francia § 60, 7. — Nach Michelangelo § 67, 11. — Andrea del Sarto § 70, 12. — Raphael § 71, 18. § 81, 1. — Giorgione § 96, 2. — Tizian § 97, 11. 16. — Bordone § 99, 12. — Guido Reni § 109, 10.

Hofbibliothek. Handschrift mit Miniaturen § 8, 4.

Leuchtenberg'sche Gallerie. Bossi nach Leonardo da V. § 63, 13. — Giorgione § 96, 6. — Tizian § 97, 13.

Beim Grafen Rechberg. Raphael § 74, 4.

Schleissheim. Guido Reni § 109, 6.

WIEN.

K. K. Gallerie im Belvedere. Thomas de Mutina § 36, 6. — Fra Bartolommeo § 69, 11. — Fra Paolo da Pistoja § 69, 16. — Andrea del Sarto § 70, 12. — Raphael § 71, 2. § 81, 22. 29. — Pellegrino Tibaldi § 88, 16. — Coreggio § 93, 29; 33. — Giorgione § 96, 5. — Palma vecchio § 96, 21. — Tizian § 97, 7. 24. — Andrea Schiavone § 98, 7. — Pordenone § 99, 3. — Bordone § 99, 13. — Crist. Allori § 114, 16. — Salvator Rosa § 119, 7.

Ambraser Sammlung. Mosaik nach Leonardo da V. § 63, 14.

Gallerie Esterhazy. Bernardino Luini (dort Leonardo da V. genannt) § 63, 3. — Bordone § 99, 12.

III. Niederlande.

BRUESSEL.

Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien. Leonardo da Vinci § 63, 21. — Raphael § 82, 10.

UTRECHT.

Sammlung des Hrn. von Erlborn Antonello da Messina §. 51, 2.

IV. Frankreich.

PARIS.

Museum. Fiesole § 32, 2. — Mantegna §. 46, 2. 4. — Leonardo da Vinci § 63, 16. 24. 33. 34. 35. — Raphael §. 74, 11. 24. 25. §. 81, 12. 13. 15. 28. 29. 31. 32. §. 82, 12. 14. 25. 26. 29. (?) — Giulio Romano §. 86, 11. — Coreggio § 93, 11. 21. — Giorgione §. 96, 11. — Tizian §. 97, 12. 13. — Paolo Veronese §. 102, 6.

Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen. §. 8, 2.

VERSAILLES.

Raphael §. 74, 13.

FONTAINEBLEAU.

Rosso. §. 71, 2. — Primaticcio §. 86, 11. — Nicc. dell' Abbate §. 88, 10.

V. England.

LONDON.

National-Gallerie. Leonardo da Vinci §. 63, 12. — Coreggio §. 93, 20. — Giorgione §. 96, 7. — Sebast. del Piombo §. 96, 13. — Tizian §. 97, 20.

Akademie. Leonardo da Vinci §. 63, 11. 23.

K. Palast von Kensington. Nach Michelangelo § 67, 21. 23.

Hamptoncourt. Mantegna §. 46, 2. — Raphael §. 77.

Bridgewater oder *Stafford-Gallerie.* Raphael §. 74, 8. §. 81, 8. 11. — Tizian §. 97, 26. 27.

Gallerie des Herzogs von Wellington. Nach Michelangelo §. 67, 19. — Coreggio §. 93, 23.

Im Besitz des Hrn Coeswelt. Raphael §. 81, 2. — Tizian §. 97, 10.

Im Besitz des Lord Garvagh. Raphael §. 81, 2.

Im Besitz des Herzogs von Grafton. Raphael (?) §. 82, 21.

Im Besitz des Marquis von Londonderry. Coreggio §. 93, 22. 23.

Im Besitz des Hrn. Rogers. Raphael §. 81, 7.

Kunsthändler Neuwenhuys. (1833) Raphael §. 74, 15. §. 81, 21.

Kunsthändler Woodburn. (1833) Leonardo da Vinci §. 63, 10. 21. — Nach Michelangelo §. 67, 10.

BATH.

Im Besitz des Hrn. Beckford. Raphael §. 74, 20.

CAMBRIDGE.

Fitzwilliam-Museum. Tizian § 97, 21.

LANDSITZE.

Blenheim. (Landsitz des Herzogs von Marlborough.) Raphael § 74, 5.

Bowood. (Landsitz des Marquis von Lansdown.) Raphael §. 74, 6.

ham (Landsitz des Grafen rester.) Kopie nach Michel elo's Karton § 67, 2 Anm.
hangar (Landsitz des Lord sper.) Raphael § 74, 11.
Stratton (Landsitz des Sir Th Baring.) Raphael § 81, 20. — Sebast. del Piombo § 98, 11.
Warwick-Castle. Raphael § 82, 11.

VI. Russland.

St. Petersburg.
rie der Eremitage Leonardo Vinci § 63, 22. — Raphael § 71, 19. 20. — Coreggio § 93, 11. — Sebast. del Piombo § 98, 14.

VII. Spanien.

Museum von Madrid und im Escurial: Raphael § 81, 14. 20. 21. 26. 34. — Coreggio § 93, 20. — Tizian § 97, 29.

Verzeichniss der Künstlernamen.

Seite

A.

Abbate, Niccolò dell' . . . 272.
Agi, Andrea Cordelle . . . 123.
Alamanno, Giovanni . . . 85.
Albani, Francesco . . . . 339.
Albertinelli, Mariotto . . . 189.
Alfani, Domenico di Paris 137, 279.
— , Orazio . . . . 137, 279.
Allegri, Antonio . . . . . 286.
— , Pomponio . . . . . 297.
Allori, Alessandro . . . . 326.
— , Cristofano . . . . 348.
Alunno, Niccolò . . . . 129.
Amalteo, Pomponio . . . 317.
Amato, Antonio d'. . . . . 146.
Amerighi, Michelangelo . . 351.
Anselmi, Michelangelo 283, 297.
Arpino, il Cavalier d' . . . 328.
Aspertini, Amico . . . . 142.
— , Guido . . . . . 142.
Assisi, Tiberio d' . . . . 137.
Avanzi, Jacopo d' . . . . 80.

B.

Bacchiacca . . . . . 137.
Bagnacavallo . . . . . 275.
Baldovinetti, Alessio . . . 99.
Barbacelli, Bernardino. . . 326.
Barbarelli, Giorgio . . . . 300.
Barbieri, Gio. Francesco . 343.
Baroccio, Federigo . . . 347.
Bartolo, Domenico di . . . 75.
— , Taddeo di . . . . 74.
Bartolommeo, Fra . . . . 186.
Basaiti, Marco . . . . . 124.
Bassano, Francesco . . . 321.
— , Jacopo . . . . . 323.
— , Leandro . . . . . 324.
Batoni, Pompeo . . . . . 359.
Beccafumi, Domenico . . 283.
Bellini, Gentile . . . . . 122.
—, Giovanni . . . . . 121.

Seite

Bellotto, Bernardo . . . 358.
Beltraffio, Gio. Ant. . . . 168.
Benvenuti, Giambat. . . . 278.
— , Pietro . . . . . 350.
Berna . . . . . 73.
Bernazzano . . . . . 169.
Bissolo, Pierfrancesco . . 124.
Bologna, Simone da . . . 80.
Bonfigli, Benedetto . . . . 131.
Bonifazio Veneziano . . . 313.
Bonvicino, Alessandro . . 314.
Bordone, Paris . . . . . 317.
Borgognone, Ambrogio . . 115.
— (Bourguignon), Jacopo 357.
Botticelli, Sandro . . . . 94.
Bramante 115
Bramantino . . . . . 115.
Brescia, il Moretto di . . . 314.
Brescianino, Andrea del . . 291.
— , Giovita . . . . . 316.
Bronzino, Angiolo . . . . 328.
Brusasorci . . . . . 329.
Buffalmaco, Buonamico . 58, 66.
Bugiardini, Giuliano . . . 165.
Buonaccorsi, Pierino . . 272.
Buonarotti, Michelangelo . 171.
Buoni, Silvestro de' . . . 148.

C.

Cagnacci, Guido . . . . . 342.
Calabrese, il Cavalier . . . 354.
Caldara, Polidoro . . . . 274.
Calderari . . . . . 317.
Caliari, Carlo . . . . . 323.
— , Paolo, ... 321.
Caligarino . . . . . 278.
Calvart, Dionisio . . . . 329.
Cambiaso, Luca . . . . . 329.
Campagnola, Domenico . 314.
Campi, Antonio . . . . . 346.

	Seite
Campi, Bernardino	346.
—, Giulio	345.
Canuccini, Vincenzio	359.
Canale (Canaletto) Ant. und Bernard.	338.
Cantarini, Simone	342.
Canuti, Domenico	342.
Caracci, Agostino	332, 334.
—, Annibale	332, 335.
—, Lodovico	332, 334.
Caracciolo, Giambat.	354.
Caravaggio, Michelangelo da	351.
Cardi, Lodovico	318.
Cariani, Giovanni	314.
Carotto, Gianfrancesco	285.
Carpaccio, Vittore	125.
Caracci, Jacopo	193.
Castagno, Andrea del	103.
Catena, Vincenzio	123.
Cavallini, Pietro	53.
Cavedone, Giacomo	344.
Cento, Guercino da	343.
Cerano	347.
Cerquozzi, Michelangelo	357.
Cerva, Gio. Batista	171.
Cesari, Giuseppe	328.
Cesi, Bartolommeo	329.
Cignani, Carlo	339.
Cigoli, Lodovico	318.
Cima, Giambat.	124.
Cimaboe, Giovanni	28.
Cione, Andrea di	58.
Civerchio, Vincenzio	115.
Clovio, Giulio	271.
Coexie, Michael	279.
Colle, Raffaele dal	231, 234.
Conca	357.
Conegliano, Cima da	124.
Contarino, Giovanni	357.
Coreggio	286.
Corradi, Domenico	99.
Correnzio, Bellisario	353.
Cortese, Jacopo	357.
Cortona, Pietro da	350.
Cosimo, Pier di	163.
Cossa, Francesco	112.
Cossa, Lorenzo	112, 140, 142.
Cotignola, Girolamo Marchesi da	277.
Credi, Lorenzo di	161.
Crespi, Daniele	347.
—, Gio. Batista	347.
Crivelli, Carlo	117.

D.

Dalmasio, Lippo di	81.
Dante, Girolamo	313.
Dolci, Carlo	349.
Domenichino	337.
Doni, Adone	137, 279.
Donzelli, Ippolito	145.
—, Pietro	145.
Dossi, Dosso	278.
Duccio di Buoninsegna	32.

E.

Empoli, Jacopo da	349.

F.

Fabriano, Gentile da	81.
—, Gritto da	81.
Faenza, Jacomone di	279.
Falcone, Aniello	355.
Fa presto, Luca	357.
Farinato, Paolo	321.
Fattore	272.
Ferrara, Stefano da	112.
Ferrari, Gaudenzio	170, 279.
Ferri, Ciro	350.
Feti, Domenico	348.
Fiamingo, Dionisio	329.
Fiesole, Fra Gio. Angelico	75.
Figino, Ambrogio	171.
Filipepi, Alessandro	94.
Finoglia, Domenico	354.
Fiore, Colantonio del	143.
Flore, Jacobello de	84.
Fontana, Lavinia	329.
—, Prospero	328.
Foppa, Vincenzio	114.
Francesca, Piero della	115.
Franceschini, Baldassare	349.
Francia, Francesco	138.
—, Giacomo	142.
—, Giulio	142.
Franciabigio, Marco Antonio	193.
Franco, Batista	318.
Francucci, Innocenzo	278.
Fredi, Bartolo di	74.
Fuligno, Niccolo di	129.
—, Pietro Antonio di	129.
Fungai, Bernardino	281.
Furini, Francesco	349.

G.

Gaddi, Angiolo	51.
—, Gaddo	32.
—, Taddeo	50. (57.)
Galassi, Galasso	112.
Gambara, Lattanzio	316.
Gandini, Giorgio	297.
Garbo, Raffaellino del	196.
Gargnoli, Domenico	356.
Garofalo	277.

	Seite
Gatti, Bernardino	297.
Genga, Girolamo	137.
Gennari	344.
Genovese, il psvto	351.
Gessi	342.
Ghirlandajo, Davide u. Benedi	102.
—, Domenico	99.
—, Ridolfo	194.
Giamboono, Michiel	84.
Giannicola	157.
Giminiano, Vincenzio di S.	279.
Giolfino, Nicolo	329.
Giordano, Luca	357.
Giorgione	300.
Giottino	52.
Giotto	39.
Giovanni di S. Giovanni	349.
—, Matteo di	75.
Giunta von Pisa	25.
Gobbo de' Frutti	345.
Gozzoli, Benozzo	97.
Granacci, Francesco	103.
Grandi, Ercole	113.
Grimaldi, Gio. Francesco	344.
Guido, Matteo de	129.
Guercino da Cento	343.
Guido von Siena	26.
Guisoni, Fermo	271.

I.

Jacone	194.
Imola, Innocenzo da	276.
Ingegno	136.
Joannes Petrus	99.
Johannis, Petrus	99.

L.

Lama, Giambernardo	274.
Lanfranco, Giovanni	344.
Lanini, Bernardino	171.
Lanzati, Pietro	63.
Lazzaro, Petrus	99.
Liberale	125.
Liberi, Pietro	350.
Libri, Girolamo dai	127.
Licinio, Bernardino	316.
—, Gio. Antonio	316.
Lippi, Filippino	90. 96.
—, Fra Filippo	92.
Lomazzo, Gio. Paolo	171.
Longhi, Luca	329.
Lorenzo, Ambrogio di	72.
—, Fiorenzo di	130.
—, Pietro di	63. 72.
— Camaldolense, Don	79.
Lotto, Lorenzo	335.
Luigi, Andrea di	136.
Luini, Aurelio	167.
—, Bernardino	165.
Luzzo da Feltre, Lorenzo	305.

M.

Maiardi, Bastiano	101.
Maietti, Domenico	327.
Manozzi	349.
Manzetti, Giovanni	128.
Mantegna, Andrea	109.
—, Francesco	111.
Maratta, Carlo	339.
Marcone, Marco	124.
Marconi, Rocco	305.
Martinellus	129.
Martino, Simone di	69. (57. 65.)
Marullo, Giuseppe	304.
Masaccio	80.
Masolino da Panicale	80.
Massimo Stanzioni	354.
Matteis, Paolo de	357.
Maturino	271.
Mazzolini, Ludovico	113.
Mazzuola, Filippo	116.
—, Girol. di Mecherio	288.
Mazzuoli, Filippo	287.
—, Francesco	287.
Meccherino	283.
Melano, Giovanni da	83.
Melozzo da Forlì	111.
Meloi, Francesco	168.
Memmi, Lippo	71.
—, Simone	69.
Messina, Antonello da	129.
Michelangelo Buonarotti	171.
— Cerquozzi delle bati	357.
Modena, Pellegrino da	279. (334.)
Mola, Gio. Batista	339.
Montagna, Bartolommeo	126.
Moro, Giambatista dal	329.
Morone, Francesco	125.
Moroni, Gio. Batista	315.
Murano, Gio. ed Antonio da	84.
Mutina, Thomas de	86.
Muziano, Girolamo	345.

N.

Naldini, Batista	326.
Negroponte, Fra Antonio da	91.
Nelli, Plautilla	199.
Neroni, Bartolommeo	283.

O.

Oggione, Marco d'	167.
Olmo, Gio. Paolo l'	326.
Onoria, Micchele	93.

	Seite
Orbetto	358
Orcagna, Andrea	59
—, Bernardo	62. 63
Orley, Bernhard von	245. 279
Orsi, Lelio	297
Ortolano	278

P

	Seite
Pacchiarotto, Jacopo	281
Padovanino, Alessandro	288
Pagani, Gregorio	348
Palma giov., Jacopo	307
— vecchio, Jacopo	301
Palmezzano, Marco	138
Panetti, Domenico	144
Panicale, Masolino da	88
Papa giov., Simone	359
— vecchio, Simone	115
Parentino, Bernardo	111
Parmigianino	297
Passeri, Giambattista	358
Passerotti, Bartolommeo	328
Passignano, Domenico da	318
Pauli, Jacobus	80
Pellegrini, Pellegrino	277
Pennachi, Pietro maria	122
Penni, Francesco 272 (231, 234, 235, 246, 249)	
Penz, Georg	279
Perugino, Pietro	131
Peruzzi, Baldassare	284
Piazza, Calisto	314
Pietro, Lorenzo di	75
—, Niccolò di, (Tedesco)	67
—, Niccolò di, (Veneziano)	84
—, Sano di	75
Pino, Marco di	327
Pinturicchio, Bernardino	119
Piombo, Fra Sebastiano del 185, 201	
Pippi, Giulio (vergl. Romano)	268
Pisanello, Vittore	86
Pisano, Giovanni	57
—, Niccolò	27
Pistoja, Fra Paolo da	189
—, Lionardo	273
Porretti	326
Poldoro Caldara	274
Pollajuolo, Antonio	105
Pomarancio, il Cavaliere dalle	318
Ponte, Jacopo da	323
Pontormo	193
Pordenone, Gio. Antonio Licinio da	316
Porta, Baccio della	186
Preti, Mattia	351
Previtali, Andrea	121
Primaticcio, Francesco 271, 277	

	Seite
Procaccini, Camillo	316
—, Ercole, giov.	317
—, Ercole, vecchio	316
—, Giulio Cesare	316
Puccio, Pietro di	66
Puligo, Domenico	191
Pupini, Biagio	276

R

	Seite
Ricchini, Francesco	138
Raimondi, Marco Antonio 279 (240)	
Ramenghi, Bartolommeo	275
Raphael	196
Ravignano, Marco	280
Razzi, Giovantonio	284
Reni, Guido	340
Ribera, Giuseppe	352
Ricci, Domenico	329
Ricciarelli, Daniele	185
Riccio, Maestro	284
Ridolfi, Carlo	357
Rinaldi	271
Robusti, Jacopo	318
Romanelli, Gio. Francesco	350
Romanino, Girolamo di	315
Romano, Giulio 268 (229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 249, 262, 264)	
Romolli, Cristoforo	348
Rondani, Fr. Maria	297
Rosa, Salvator	355
Rosselli, Cosimo	96
—, Matteo	349
Rossi, Francesco de'	329
Rosso (de' Rossi)	191
Rotari, Pietro	358
Rottenhammer, Jacob	329
Rugerius	117

S

	Seite
Saldatini, Andrea	273
—, Lorenzo	328
Sarchi, Andrea	349
Salamo, Andrea	168
Salerno, Andrea di	274
Salimbeni, Arcangiolo	327
Salmeggia, Luca	347
Salvi, Gio. Batista	345
Salviati, Francesco de'	326
Samacchini, Orazio	328
Santa Croce, Girolamo di	123
Santafede, Fabrizio	274
—, Francesco	274
Sanzio, Giovanni	138
—, Raphael	196
Saraceno, Carlo	352
Sarto, Andrea del 189 (261)	

	Seite
Sassoferrato	345.
Savoldo, Geronimo	314.
Schedone, Bartolommeo	315.
Schiavone, Andrea	314.
—, Gregorio	111.
Sebastiani, Lazzaro	126.
Semenza	342.
Semini, Andrea	329.
—, Ottavio	329.
Semitecolo, Niccolo	84.
Semolei	318.
Sesto, Cesare da	169, 279.
Sicciolante, Girolamo	327.
Siena, Marco da	327.
—, Matteo da	75.
—, Michelangelo da	283.
Signorelli, Luca	165.
Simone, Francesco di Maestro	143.
—, Maestro	143.
Sirani, Elisabetta	343.
—, Gio. Andrea	342.
Sodoma	281.
Soghani, Gio Antonio	164.
Solario, Antonio	144.
Solimena	357.
Solsernus	25.
Spada, Lionello	344.
Spadaro, Micco	356.
Spagna, Giovanni lo	136.
Spagnoletto	352.
Spinello	65.
Sporrone, Francesco	108.
Stanzioni, Massimo	354.
Stefano (Schuler Giotto's)	52.
Strozzi, Bernardo	354.
Suardi, Bartolommeo	115.

T.

Tafi, Andrea	25.
Talpino	347.
Tarini, Alessandro	344.
Tebaldi, Pellegrino	277.
Tiepolo, Gio Batista	358.
Tintoretto, Domenico	320.
—, Jacopo	318.
Tisio, Benvenuto	277.
Titi, Santi	326.
Tiziano, Girolamo di	313.
— Vecellio	306.
Torbido il moro, Francesco	304.
Torregiani, Bartolommeo	356.
Torriti, Jacobus	32.
Treviso, Girolamo da	111.
Tura, Cosimo	112.
Turchi, Alessandro	338.
Taromna	85.

U.

Ubertini, Francesco	137.
Uccello, Paolo	89.
Udine, Giovanni da 279. 304. (232.)	
—, Martino da	123.
Uggione, Marco d'	167.

V.

Vaga, Perin del 272. (232, 234.)	
Valentin, Mos.	352.
Vanni, Francesco	337.
Vanucchi, Andrea	189.
Vanucci, Pietro	131.
Varotari, Alessandro	359.
Vasari, Giorgio	326.
Vecellio, Francesco	313.
—, Orazio	313.
—, Tiziano	306.
Veneziano, Agostino	290.
—, Antonio	65.
—, Bonifazio	313.
—, Domenico	101.
—, Lorenzo	83.
Venusti, Marcello	185.
Verocchio, Andrea	146.
Veronese, Paolo	321.
Vigri, B. Caterina	81.
Vinci, Gualtiero	140.
—, Leonardo da	142.
Vitale dalle madonne	88.
Vite, Timoteo della 275. (241.)	
Vivarini, Antonio	84.
—, Bartolommeo	117.
—, Luigi	117.
Volterra, Daniele da	186.
—, Francesco da	66.
Volterrano giov.	349.
Vouet, Simon	356.

Z.

Zampieri, Domenico	337.
Zeloni, Batista	333.
Zevio, Stefano da	83.
Zingaro	144.
Zoppo, Marco	141.
—, Rocco	137.
Zuccaro, Federigo	337.
—, Taddeo	337.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit.

Von

Dr. Franz Kugler.

Zweiter Band.

Berlin,

bei Duncker und Humblot.

1837.

Handbuch

der

Geschichte der Malerei

in

Deutschland, den Niederlanden,

Spanien, Frankreich und England.

Von

Dr. Franz Kugler.

Berlin,

bei Duncker und Humblot

1837.

Vorwort.

Ueber die Tendenz dieses Handbuches und über den Plan, welchem der Verfasser bei Durchführung derselben zu folgen bemüht war, hat sich das Vorwort des ersten Bandes bereits im Allgemeinen ausgesprochen; es war die Absicht des Verfassers, dasjenige, was die bisher bezüglichen Forschungen im Gebiete der Kunstgeschichte, fremde und eigne, zu Tage gefördert haben, zu einer fasslichen Uebersicht zusammenzustellen. Freilich kann eine solche Uebersicht, dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte gemäss, noch immer nicht in allen Theilen genügend ausfallen, und wenn bereits in der Betrachtung der italienischen Kunst manche Lücken fühlbar hervortreten mochten, so wird dies noch mehr bei der Darstellung der nordischen Kunst der Fall sein, welche erst in der neusten Zeit sich einer gründlicheren Behandlung, doch bis jetzt

nur in einzelnen ihrer Theile, zu erfreuen beginnt. Was der Verf. über die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst nach eignen Studien vorlegt, muss demnach um so mehr einer nachsichtigen Beurtheilung des in diesem Theile der Kunstgeschichte Erfahrenen entgegensehen.

Ueber die besondere Anordnung des zweiten Bandes dürfte hier einiges Nähere hinzuzufügen sein. Der Verfasser hat die in diesem zusammengestellten Schulen der Malerei als ein Ganzes behandelt, welches zwar von mannigfachen Einflüssen der italienischen Kunst nicht frei ist, welches jedoch zugleich in sich in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange steht. Diese Behandlung, günstig für den allgemeinen Zweck des Handbuches, beruht in der That nicht in einer willkürlichen Auffassung der neueren Kunstgeschichte. Das Wechsel-Verhältniss zunächst zwischen der deutschen und der niederländischen Malerei ist bereits durch langjährige gemeinsame Behandlung beider als wichtig und einflussreich anerkannt worden, und ihre Zusammenstellung, wie sie in vielen Fällen die einzelnen Erscheinungen motivirt, giebt zugleich eine wünschenswerthe Gelegenheit, da, wo aus Mangel an Nachrichten oder aus Mangel an künstlerischen Erzeugnissen der geschichtliche Faden schwerer zu verfolgen ist, durch die Betrachtung des einen die Lücken des andren zu ergänzen. Die Entwickelung der spanischen Malerei schliesst sich an sie als eine Episode an, die,

wenngleich in eigenthümlicher Gestaltung und unter wesentlichen Einwirkungen der italienischen Malerei, doch zugleich in einem unverkennbaren Abhängigkeits-Verhältnisse auch von der nordischen Kunst steht. Die selbständige Entwickelung der französischen Malerei tritt da ein, wo (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts) die Fäden der niederländischen Kunst sich aufzulösen beginnen, und ihre Richtung bildet auf einige Zeit den Mittelpunkt der ausser-italienischen Leistungen. Ein neues Entwickelungsmoment trägt sodann das erste bedeutende Auftreten der englischen Schule hinzu. Diese Zwischenstufen führen endlich wieder zu der deutschen Kunst zurück, deren neues Aufblühen ohne Betrachtung der letztern zu isolirt erscheinen dürfte, und mit deren Bestrebungen das Buch zu beschliessen dem deutschen Schriftsteller gewiss verstattet ist, — dies um so mehr, als sie in der That von der wesentlichsten Bedeutsamkeit für die Gegenwart sind. — In ähnlicher Weise, wie diese Gesammt-Behandlung, erklären sich sodann noch einige einzelne Punkte in der Anordnung des zweiten Theiles, wie z. B. der Umstand, dass die bedeutendsten Leistungen französischer Landschaftsmalerei bereits bei Gelegenheit der niederländischen Landschaft betrachtet werden, indem sie in deren Entwickelung ebenso mit Entschiedenheit eingreifen, wie sie für die Heimath vereinzelt dastehen.

Die künstlerischen Leistungen der Gegenwart sind

nur in flüchtiger Uebersicht dargestellt worden. Der Verfasser glaubt sich hierin keines Tadels schuldig gemacht zu haben, da das Urtheil über die Gegenwart, und zwar über eine Periode der Kunst, welche noch auf keine Weise abgeschlossen dasteht, vielmehr noch im lebhaftesten Drange der Entwickelung, im eifrigsten Fortschritt begriffen ist, nie unbefangen und umfassend sein kann. Eine genügende Würdigung der gegenwärtigen Bestrebungen kann nur von der Zukunft erwartet werden. Was der Verfasser hierin, dem Plane seines Buches gemäss, nur andeuten konnte, findet sich mit Liebe, Sorgfalt und Ausführlichkeit dargestellt, mit dem grössten Reichthum von Abbildungen erläutert, in einem Werke, dessen erster Theil so eben, bei Vollendung dieses Handbuches, erschienen ist: *Comte A. Raczynski, Histoire de l'art moderne en Allemagne*, — gleichzeitig in deutscher Uebersetzung von F. H. von der Hagen. Der erschienene erste Theil, 1 Band in imp. 4., mit 80 Holzschnitten, Lithographieen und Radirungen und mit 11 Kupfern in imp. Fol. versehen, begreift die Kunst in den Rheinlanden, somit vornehmlich die Düsseldorfer Schule.

Wie im Vorwort zum ersten Bande, so sieht sich auch hier der Verfasser wiederum genöthigt, verschiedene Nachträge zu geben, welche, durch neue Mittheilungen während des Druckes veranlasst, zur Vervollständigung des Handbuches dienen mögen. Sie bestehen in folgenden Notizen:

Raphael's Bild der Madonna aus dem Hause Alba (Bd. I, §. 81, 1) ist aus der Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London (nebst andren Gemälden derselben) in den Besitz des Kaisers von Russland übergegangen und bildet gegenwärtig eine der ersten Zierden in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg.

Den Wandmalereien germanischen Styles, welche im zweiten Bande §. 13 angeführt werden, sind als ein interessantes Beispiel diejenigen Malereien hinzuzufügen, welche die gesammten inneren Wände der Kapelle des h. Veit im Dorfe Mühlhausen am Neckar (zwei Stunden von Stuttgart) bedecken. In derselben Kapelle, sowie in der daneben befindlichen Waldburgiskirche, ist ausserdem eine Reihe von Altargemälden aus den Zeiten der älteren deutschen Kunst vorhanden.

Von Hans Sebald Beham (Bd. II, §. 28, 11), von dem der Verf. kein Gemälde anzuführen wusste, sind neuerlichst einige Miniaturgemälde bekannt gemacht worden, welche sich in einem Gebetbuch der Hofbibliothek von Aschaffenburg befinden und den Kupferstichen dieses Künstlers an Geist und künstlerischer Behandlung voranstehen. (Vergl. Joseph Merkel: Die Miniaturen und Manuscripte der K. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg. Nebst 14 Blättern mit Umrissen. Aschaffenb. 1836.)

In derselben Bibliothek befinden sich ausserdem ein Missale und ein zweites Gebetbuch, welche reich

mit Miniatur-Gemälden von Nicolaus Glockenton, theils Nachahmungen von Dürer'schen und andrer Künstler Compositionen, theils Arbeiten eigner Erfindung, geschmückt sind. (Vergl. das ebengenannte Werk, in welchem mehrere Abbildungen gegeben werden.) Nicol. Glockenton war Miniaturmaler zu Nürnberg und ist den Nachfolgern Dürer's, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts blühten, zuzuzählen (somit Bd. II, nach §. 29, *. einzuschalten). In der Zeichnung seiner Figuren zumeist nicht sonderlich bedeutend, ist er doch durch eine naive Gemüthlichkeit, durch frische, kräftige Farbe, vornehmlich aber durch die Ausführung der landschaftlichen Gründe ausgezeichnet: „der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden." Auch in den Randeinfassungen seiner Miniaturen findet sich mannigfach Treffliches. — Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender, welcher mit Miniaturbildchen von der Hand des Alexander Glokkenton, des minder berühmten Bruders des Nicolaus, versehen ist.

Endlich ist noch einiger Gemälde von Johann Raphon, ausser dem im Texte (Bd. II, §. 30, *) angeführten, zu gedenken. In der Universitäts-Bibliothek zu Göttingen befindet sich von ihm das Altarbild einer Kreuzigung Christi mit Heiligen auf den Flügelbildern; und zwei andre Flügelbilder eines Al

tares zu Hannover, im Besitz des Hrn. Hausmann. (Vergl.: Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architectur und Kunstschätze. Halberst. 1837, — S. 10. In diesem Werke ist auch die Abbildung des Altargemäldes von Raphon, welches sich im Dome von Halberstadt befindet, mitgetheilt.)

In Bezug auf die in den Königl. bayerischen Sammlungen befindlichen Gemälde ist dasselbe zu wiederholen, was bereits im Vorwort zum ersten Bande gesagt wurde: dass die gegenwärtige Einrichtung der Pinakothek in München wesentliche Veränderungen hervorgebracht hat, die jedoch noch nicht öffentlich bekannt gemacht sind. Leider musste somit auch im Ortsverzeichniss dieses zweiten Bandes die Angabe der früheren Lokale beibehalten bleiben.

Auch ist, was die im Text angeführten Gemälde anbetrifft, schliesslich zu wiederholen, dass der Verf. sich zwar bemüht hat, soviel möglich das Wichtigste zu nennen, dass dieselben jedoch im Wesentlichen mehr als Beispiele und Belege der aufgestellten Ansichten dienen sollen; daher in vielen Fällen, besonders bei minder bedeutsamen Künstlern, dasjenige, was dem Verfasser zunächst bekannt war, dem Ferneren vorgezogen wurde. Hieraus erklärt sich das überwiegende Verhältniss, welches einige Sammlungen gegen andre im Ortsverzeichniss einnehmen, ohne dass es die Absicht des Verfassers war, dies Verhält-

niss an sich als absoluten Maafsstab für die Wichtigkeit der verschiedenen Sammlungen hinzustellen, — wie denn auch in diesem Punkte der Verfasser die nachsichtige Beurtheilung des Kenners in Anspruch zu nehmen wagt.

Berlin, im Februar 1837.

Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

(Die wichtigsten Werke über spanische, französische und englische Malerei sind im Text angeführt.)

I. Uebersicht der wichtigsten literarischen Hülf-mittel.

Carel van Mander: Het Schilder Boeck. T' Amsterdam 1618. (Aelteste Sammlung kunstgeschichtlicher Notizen für niederl. etc. Kunst, von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Arnold Houbraken: De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. (En vervolg op het Schilderboek van C. van Mander). In 's Gravenhage. 1753. (Das wichtigste Werk für die Epoche des siebzehnten Jahrhunderts.)

Joh. van Gool. De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. In 's Gravenhage. 1750. 51. (Spätere Zeit der niederl. Kunst.)

Jacob Campo Weyerman: De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen. In 's Gravenhage 1729. (Gesammt-Uebersicht von den Eyck's an bis auf die Zeit des Verfassers.)

Joachim von Sandrart: Deutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst. 1675—79. (Wichtig für die Geschichte der Zeitgenossen des Verfassers.) — Neue Ausgabe von Volckmann, Nürnberg 1768—73.

Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546; — nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Nürnberg, 1828.

Doppelmayr: Nachrichten von den Nürnbergischen Künstlern. Nürnberg 1730.

B. Descamps: La vie des peintres flamands, allemands et hollandois. Paris 1753—64. (Gesammt-Uebersicht.)

J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1815—20.

(Gesammt-Uebersicht. Reichliches und — bei gehöriger Vorsicht — sehr brauchbares Material für die deutsche Kunst des früheren Mittelalters.)

Fuesslin: Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Zürich 1755, 56. — Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. — U. a. m.

K. Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen, 1834. Die, Band I, S. XVII. angeführten Werke von Passavant, Hirt, Füssli, Nagler, u. a. m.

Die wichtigeren Monographieen über das Leben und die Werke einzelner Künstler und Schulen, sowie einzelne Aufsätze in Zeitschriften u. dergl. sind im Text angeführt.

II. Lithographische Werke.

Den, Band I, S. XVII ff. angeführten Kupferstich-Werken, welche neben den Abbildungen italienischer Gemälde auch die von deutschen und niederländischen Künstlern enthalten, sind hier vornehmlich noch die folgenden lithographischen Werke hinzuzufügen.

Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Joh. Bertram, lithographirt von J. N. Strixner. 38 Lieferungen in gr. fol. (Die Lieferung zu 3 Blättern.)

Königl. Bayerische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim, herausgegeb. von Piloty, Selb u. Comp. Lithographieen in gr. Fol., 20 Lieff. (zu 5 Blatt.)

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek in München (als Folge des obengenannten Werkes.)

Herzogl. Leuchtenbergische Gallerie (zu München), eine Auswahl der vorzüglichsten Bilder (den vorigen in der Einrichtung gleich.)

Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der K. Gallerie zu Dresden, hgeb. von J. Wunder. — Die vorzüglichsten Gemälde der K. Gall. zu Dresden in lith. Nachbildungen, hgb. von Hanfstängl und Lage, — beide Werke erst begonnen.

Musée royal de la Haye, lith. etc. Amsterdam. (Holländisch: *Het Koninglijk Museum van's Gravenhage.*) 20 Hefte, zu 3 Blättern, in Fol.

Vergl. im Uebrigen die, Bd. I, S. XIX. angeführten Werke von H. R. Füssli und M. Huber.

Geschichte der Malerei

in Deutschland, den Niederlanden,

Spanien, Frankreich und England.

Inhalt

Vorwort. Literatur für das Studium der niederländischen und deutschen Malerei.

Erstes Buch.

Die frühesten deutschen Malereien. — Leistungen des neunten bis dreizehnten Jahrhunderts. §. 1—7.

Zweites Buch.

Die Zeit des germanischen Styles. — Leistungen des dreizehnten bis funfzehnten Jahrhunderts. §. 8—13.

Drittes Buch.

Selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst.

Erster Abschnitt. Meister des funfzehnten Jahrhunderts §. 14—25.

A. Die altflandrische Schule. §. 15—20.

B. Deutsche Schulen. §. 20—25.

Zweiter Abschnitt. Meister des sechzehnten Jahrhunderts §. 26—39.

Vorbemerkung. §. 26.

A. Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger. §. 27—29.

B. Sächsische Schulen. §. 30—34.

C. Holländische Schule. §. 32.

D. Oberdeutsche Schulen. §. 33—35.

E. Niederländische Meister und Künstler verwandter Richtung. §. 36—38.

Viertes Buch.

Die nordische Kunst unter dem Einfluss der italienischen. — Meister des sechzehnten Jahrhunderts. §. 39—40.

Fünftes Buch.

Nachblüthe der nordischen Kunst. — Meister des siebzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung. §. 41.

Erster Abschnitt. Historien-Malerei. §. 42—49.

A. Schule von Brabant. §. 43—45.

B. Holländische Schule. §. 46—48.

C. Nachfolge der italienischen Kunst. §. 49.

Zweiter Abschnitt. Genre-Malerei. §. 50—57.

Dritter Abschnitt. Landschafts-Malerei. §. 58—68.

Vierter Abschnitt. Thiermalerei, Stillleben u. s. w. §. 69—73.

Sechstes Buch.

Geschichte der Malerei in Spanien. §. 74—83.

Siebentes Buch.

Geschichte der Malerei in Frankreich. §. 84—93.

Achtes Buch.

Geschichte der Malerei in England. §. 94—99.

Neuntes Buch.

Die neuere deutsche Malerei.

Erster Abschnitt. Entwickelungsgang der neueren deutschen Malerei. §. 100—104.

Zweiter Abschnitt. Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben. §. 105 —

Erstes Buch.

Die frühesten deutschen Malereien.

Leistungen des neunten bis dreizehnten Jahrhunderts.

§. 1. Die geschichtliche Entwickelung der Malerei in Deutschland und den Niederlanden ist ungleich schwieriger nachzuweisen, als die der italienischen Malerei. Wenn sie mit dieser, wie mit der Malerei eines jeden andern Volkes, das Schicksal theilt, dass ihre Werke den verderblichen Einwirkungen der Zeit einen schwächeren Widerstand leisten als die Werke der Sculptur und Architektur, und dass hier somit öfter das Alte vernichtet wird, um dem Neuen Platz zu schaffen; so ist, in Bezug auf die Schicksale der Kunst in unserer Heimath, noch ein andrer Umstand zu berücksichtigen, welcher gerade über ihre Werke ein grösseres Verderben heraufgeführt hat. Es ist die kirchliche Reformation, die, indem sie unser Volk frühe dem Leben der neuen Zeit entgegenführte, eine feindliche Stellung gegen die Werke der bildenden Kunst, in denen der alte Glaube verherrlicht ward, einnahm. Drei Jahrhunderte haben sich bemüht, zum Theil mit offener Gewalt und in blinder Wuth, zum Theil in gleichgültiger Verachtung, zu zerstören und zu vernichten, was die Vorzeit Grosses und Bedeutendes hinterlassen hatte. Erst das neunzehnte Jahrhundert, welches das Ziel des Kampfes vor sich sieht, durfte mit unbefangener Betrachtung und ohne Furcht vor dem Rückfall in Vergangenheit wiederum aufzulichten und die zerstreuten

Ueberreste derselben zu sammeln wagen. Da begegnet nun freilich der Forscher mannigfachen und bedeutenden Lücken, und die schriftlich aufbewahrte Kunde von dem einstmaligen Vorhandensein dieser oder jener Werke dient nur dazu, die Grösse des Verlustes zu erkennen. Da fehlt es auch über das Vorhandene noch mannigfach an den nöthigen, mit wissenschaftlicher Kritik ausgeführten Vorarbeiten, so dass eine genügende Uebersicht, namentlich der früheren Epochen deutscher Kunst, bis jetzt wenigstens, noch nicht zu geben ist. Der Versuch einer solchen wird aus dem, was dem Verfasser von brauchbaren Vorarbeiten bekannt geworden und soweit er selbst zu untersuchen und zu beobachten Gelegenheit hatte, in den folgenden Betrachtungen vorgelegt werden. — Bei dem Mangel an grösseren, selbständigen Werken wird hiebei in den früheren Perioden vornehmlich auf die Bilder in Handschriften, die in grösserer Anzahl vorhanden sind und deren Alter, auch wenn sonst kein Datum der Verfertigung angegeben, aus anderweitigen, äusseren Umständen im Allgemeinen zu bestimmen ist, Rücksicht genommen werden *).

§. 2. Die ersten Keime bildender Kunst in Deutschland sind, sofern es sich um einige Erfolge handelt, nicht vor den
1. Zeiten der Karolinger zu suchen. Für das frühere Vorhandensein einer allgemeinen künstlerischen Anlage sprechen zwar jene Ueberreste des heidnisch-germanischen Alterthums, welche in den Gräbern der Urbewohner unserer Heimath gefunden werden, und in denen, — in den Thongefässen sowohl, wie in den Bronze-Arbeiten, — sich nicht selten ein glücklicher Formensinn und Geschmack auf überraschende Weise ankündigt; doch gehören diese insgesammt noch den ersten Entwickelungsmomenten der Kultur an, und es findet sich noch keine Aeusserung jenes höhern Kunsttriebes, dessen Be-

*) Der Verfasser verweist hiebei vornehmlich auf seinen Aufsatz: „Studien in deutschen Bibliotheken," abgedruckt in der von ihm redigirten Zeitschrift Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, No. 11—13, 21, 22. Einzelne Punkte desselben, so wie andre Abhandlungen, werden weiter unten näher berührt werden.

den die Nachahmung der Natur ist. Bedeutenderen Anstoss 2.
zur Entwickelung künstlerischer Bildung dürften, wie es scheint, die Kolonieen der Römer am Rhein und an der Donau, wenigstens für die benachbarten Völkerschaften, gegeben haben. Aber auch hier ist zu berücksichtigen, dass diese Kolonieen, wie überall in den römischen Provinzen, isolirt und feindlichen Feldlagern gleich in Mitten des eigenthümlich nationellen Verkehrs der unterjochten Völker dalagen, und dass die Einflüsse, die sie vielleicht allmählich auf ihre Umgebungen ausgeübt, durch die Verwirrnisse der Völkerwanderung wiederum ausgelöscht werden mussten. Im besten Falle werden wir aus den eben berührten Verhältnissen im Allgemeinen nur auf Empfänglichkeit für künstlerische Bildung, und bei den Anwohnern des Rheines und der Donau vielleicht auf eine gewisse Geneigtheit für die Aufnahme römischer Bildung schliessen können.

§. 3. Karl der Grosse hatte die letzten Elemente der 1.
classischen Kunstbildung Italiens, wie sich diese im Verlauf der Zeit, unter dem Einfluss neuer Geistesrichtungen, gestaltet hatten, an sich gezogen und an seinen Hof diesseit der Alpen verpflanzt. Dort blieben dieselben auch noch unter seinen Nachfolgern als eine eigene Schule in lebendiger Thätigkeit. Es sind bereits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Band I, §. 9, 2—4.) einige prachtvolle Handschriften des neunten Jahrhunderts namhaft gemacht, deren Miniaturbilder hiefür ein entschiedenes Zeugniss ablegen; von grösseren Ma- 2.
lereien der Art, wie z. B. von den historischen Wandmalereien, womit Karls des Grossen Palast zu Aachen geschmückt war, ist freilich nichts auf unsre Zeit gekommen. Wir dürfen mit Ueberzeugung annehmen, dass dieselbe Richtung der Kunst, 3.
welche an den Centralpunkten in Karls Reich herrschend war, auch an den andern Stätten, wo das Verlangen nach künst-

---

§. 3, 1. Vergl. v. Rumohr, Italienische Forschungen, I, S. 216 ff.
§. 3, 2. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc., I, S. 31.

lerischem Schmucke sich kund that, zur Ausführung kam, u
dass sie namentlich auch in das Innere von Deutschland,
Einführung und Erweiterung des christlichen Cultus, hinüb
geführt wurde. Diese Annahme wird ebenfalls durch die
der einer Handschrift bestätigt, die, wenn auch geringfügig
sich, doch bei dem Mangel anderweitiger Denkmale von gr
4. ser Wichtigkeit sind. Es ist jene Pergamenthandschrift
Klosters Wessobrunn vom Jahre 814 oder 815, welche u.
das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueb
bleibsel ältester deutscher Poesie, enthält und sich gegenwär
in der Hofbibliothek zu München befindet. In dem vorde
Theile dieser Handschrift ist, zur Erklärung des Textes, ei
Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Be
benheiten bei und nach der Auffindung des heil. Kreuzes u
dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsic
rer Hand geführte Federzeichnungen, mit wenigen Farben,
überdies gelitten haben, stellenweis roh übermalt; doch ze
sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie e
Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch
ähnliche antikisirende Weise, wie etwa in der vatikanisch
Rolle mit den Geschichten des Josua, von der gleichfalls
reits bei Betrachtung der italienischen Malerei (Bd. I, §. 9,
5. die Rede war. — Die Hofbibliothek zu München enthält n
ein andres merkwürdiges Beispiel der Art und Weise, in w
cher die Werke jener Kunstschule, die am Hofe der Karol
ger thätig war, auf die künstlerische Bildung in Deutschla
einwirkten. Dies sind die Miniaturbilder eines aus dem Do
schatze von Bamberg stammenden Messbuches vom J. 10
eines Geschenkes des Kaisers Heinrich II. Sie sind im St
den Bildern der berühmten Evangelienhandschrift von St. E
meram vom J. 870, welche gegen das Ende des neunten Ja
hunderts aus Frankreich nach Deutschland gelangte, nahe v
wandt (wenn auch bereits in ihnen Einflüsse des zu je

---

§. 3, 4. Museum, 1834, Nr. 13, S. 99, 1.

§. 3, 5. Die Handschrift ist bezeichnet: B, No. 7. — Muse
a. a. O. No. 21, S. 162, 6.

Zeit auftretenden strengeren Styles sichtbar werden); ja das zweite Gemälde dieses Messbuches enthält eine förmliche Kopie der grossen Kaiserdarstellung in jener Handschrift, so dass man augenscheinlich sieht, dass der Maler die Bilder der letzteren als seine Muster vor sich hatte.

Ausser den Zeichnungen der oben genannten Wessobrunner Handschrift kommen in Deutschland auch noch anderweitig Handschriften vor, welche dem neunten Jahrhundert angehören und mit Miniaturbildern geschmückt sind, die in dem pastosen Auftrag der Farben, so wie in manchen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, eine nahe Verwandtschaft mit den prachtvolleren, am Hofe der Karolinger gefertigten Arbeiten — und mit diesen, ihrer äussersten Ausartung zum Trotz, immer noch Reminiscenzen an die antike Technik — zeigen: wie eine Evangelienhandschrift in der Hofbibliothek zu München (aus dem Kloster Scheftlarn stammend), eine Evangelienhandschrift im Chor der Stiftskirche zu Quedlinburg u. a. m. [z] Letztere möchte vielleicht, wie von Einigen angenommen wird, in den Anfang des zehnten Jahrhunderts — als ein Geschenk König Heinrichs I. an das neugegründete Stift — gehören; denn auch in den freilich noch seltneren Resten der Kunst dieses Jahrhunderts fehlt es ebenfalls nicht an Motiven, welche mit der Technik der karolingischen Periode immer noch in mehrfacher Beziehung verwandt sind. Als Beispiele führe ich die Bilder einer andern Evangelienhandschrift in der [a]

---

§ 3, a. *Cod. lat. membr. cum pictt.* No. 56. — Museum, a. a. O. S. 182. 3.

§ 3, z. No. 65. des dortigen Verzeichnisses. — Näheres über diese Handschrift, so wie über andre weiter unten erwähnte Gegenstände, die sich im Chor der Quedlinburger Stiftskirche befinden, und eine Beschreibung dieser Kirche und der in ihr vorhandenen Kunstschätze enthalten, welche von Hrn. Direktor Ranke in Gemeinschaft mit dem Verfasser gearbeitet ist und deren Herausgabe nahe bevorsteht.

§ 3, a. *Cod. lat. membr. c. p.* No. 51. — Museum, a. a. O. S. 182, 1.

Münchner Bibliothek und die in zwei Handschriften der öf-
9. fentlichen Bibliothek von Bamberg an. Doch finden sich in diesen, namentlich in den beiden letztgenannten, zugleich gewisse Motive der Zeichnung, welche bereits auf die manierirten Eigenthümlichkeiten hindeuten, die in der Kunst des eilften Jahrhunderts, vermuthlich durch Einfluss byzantinischer Malerei, sichtbar werden. — Einen ähnlichen Styl werden wir eben so auch in den grösseren Werken der Zeit, wie
10. z. B. in der Darstellung des Triumphes König Heinrichs I. über die Ungarn, den dieser Fürst in seinem Palaste zu Merseburg ausführen liess und der den Zeitgenossen mehr eine wirkliche Sache, als deren Abbild zu sein schien, suchen müs-
11. sen. Die Reste von Wandmalereien, welche man an den Pfeilern der ehemaligen Klosterkirche zu Memleben an der Unstrut sieht, sind längere Zeit, jedoch mit Unrecht, dem neunten Jahrhundert zugeschrieben worden; sie können keinesfalls, wie sich aus den Eigenthümlichkeiten ihres Styls noch immer deutlich ergiebt, vor dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt sein.

12. Die im Vorigen angeführten Handschriftbilder, welche als Beispiele der Kunstübung des neunten und zehnten Jahrhunderts in Deutschland zu betrachten sind, scheinen unserer Anschauung allerdings wenig geeignet, den Sinn und Auge des Volkes zu bilden und das Gemüth für die Einwirkung künstlerischer Leistungen empfänglich zu machen. Wenn wir indess den kindlichen Stand der Kultur in jener Periode, die gänzliche Abwesenheit bildlicher Darstellungen, den gänzlichen Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der Kunst (wie solcher im Jugendalter der Völker überall hervortritt), in Erwägung ziehen, so werden wir auch diese Arbeiten als für die nächsten Zwecke hinlänglich geeignet halten dürfen. Denn ist ihre Ausführung gleich in hohem Grade roh und plump

---

§. 3, 9. No. 585 und A. II, 18. — Museum, a. a. O. No. 22, S. 171, 1 und 2.

§. 3, 10. Fiorillo, a. a. O. I, S. 67.

§. 3, 11. Museum, a. a. O. No. 21, S. 166.

so waren sie nicht nur im Allgemeinen geeignet, auf die Möglichkeit der Kunst, auf die Möglichkeit bildlicher Nachahmung aufmerksam zu machen und dem Auge des ungebildeten Barbaren eine Schrift gegenüber zu führen, die auf sein Gemüth unmittelbarer und eindringlicher wirken musste als der todte Buchstab; sondern sie trugen zugleich noch immer einen Nachschimmer der classischen Kunstperiode des Alterthums in sich, welcher das Auge wenigstens an Naivetät und Einfalt in der Auffassung gewöhnen konnte und, in den Andeutungen idealer Behandlung, das Gefühl des Beschauers unwillkührlich dahin stimmen musste, die Welt der Kunst als eine höhere, als eine von den Begebnissen des Tages unterschiedene, anzuerkennen.

§. 4. Die Vermählung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophania und die solcher Gestalt eingeleitete Verbindung des deutschen mit dem byzantinischen Kaiserhofe scheint auf die künstlerische Thätigkeit in Deutschland einen weiteren Einfluss ausgeübt und das Begehren nach Kunstwerken in höherem Maasse geweckt zu haben. Einzig in Byzanz hatte sich zu jener Zeit, trotz anderweitiger bedeutender Verderbniss, noch eine saubere künstlerische Technik erhalten; vielfach diente dort die Kunst den feineren Bedürfnissen des Lebens, und mit der griechischen Hofsitte und dem griechischen Luxus musste auch griechische Kunstliebhaberei in Deutschland Eingang finden. Wie eifrig das Studium und die Ausübung der Kunst, im Einzelnen wenigstens, von den Gebildeten Deutschlands zu dieser Zeit betrieben wurde, davon giebt uns vornehmlich das Leben des heil. Bernward, Bischofes von Hildesheim (um das Ende des zehnten Jahrhunderts), Zeugniss. Zahlreiche Werke wurden unter der Leitung dieses thatigen Mannes ausgeführt; stets war er auf seinen Reisen von Künstlern begleitet, die Alles, was er von schönen Kunstwerken antraf, nachbilden mussten.

---

§ 4, a. Fiorillo, a. a. O., I, S. 78 ff.

3. Es hat sich eine Reihe zum Theil höchst prachtvoller Handschriften aus dem eilften Jahrhundert erhalten, in deren Bildern, wie es scheint, die Einwirkungen byzantinischer Kunst sichtbar werden. Diese Handschriften, wenigstens die bedeutendsten derselben, welche sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befinden, stammen aus dem Domschatze von Bamberg, für den sie ohne Zweifel als Geschenke der Vornehmen, vielleicht der Mehrzahl nach als Geschenke Kaiser Heinrichs II, gearbeitet waren. Einige andere befinden sich noch gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek von Bamberg, noch andre an andren Orten. Diese Arbeiten unterscheiden sich durch eigenthümlichen Styl und Behandlung aufs Bestimmteste von jenen Werken der karolingischen Periode; sie erscheinen auf der einen Seite ungleich widerwärtiger, auf der andern ungleich bedeutender. Wenn jene, trotz der Unsicherheit und krassen Rohheit in der Ausführung, immer noch ein Gefühl für Form, immer noch die allgemeinen Gesetze der Bildung des menschlichen Körpers, noch die grossartigen Züge der Gewandung bewahren, so ist von diesen Vorzügen hier keine Spur mehr zu finden; die Gestalten sind auf eine unglückselige Weise verzwickt und verkrüppelt; es herrscht in der Führung der Linien eine Willkühr, in der Formenbildung eine Schwülstigkeit, welche in hohem Grade auffallen und nur durch den Einfluss fremder Vorbilder, — in diesen nur durch innerliche, moralische Entartung, durch jenen stagnirenden Zustand des Lebens, wie er im byzantinischen Reiche Statt fand, zu erklären sind. Dabei sind jedoch die Linien durchaus bestimmt und sicher geführt. Auch die Farbenbehandlung ist anders; das saftig Pastose derselben verschwindet und es tritt statt dessen jener trocknere Auftrag, wie er fortan in der eigentlichen Miniaturmalerei bleibt, an dessen Stelle; aber es zeigt sich in diesem zugleich die feinste, sauberste Ausführung, die sorgfältigste

---

§. 4, 3. Münchner Bibliothek: B, No. 4, 5, 2. *Cod. lat. membr. c. p.* No. 86. — Bamberger Bibliothek: A, II, 42; A, I, 47; Ed. V, 4. — Vergl. Museum a. a. O. No 21, 23.

Beendung, die ebenfalls mit der Unsicherheit des Pinsels in den karolingischen Arbeiten aufs Entschiedenste, und diesmal zum Vortheil der in Rede stehenden Werke, contrastirt. Ueberraschender noch, als diese Zierlichkeit in der Behandlung, ist das eigenthümliche, ich möchte sagen: phantasmagorische Spiel in den Farben, welches sich vornehmlich in den Gründen dieser Bilder zeigt; hier wechseln, hinter den dargestellten Figuren, Streifen zarter, gebrochener Farben mit einander ab, welche in schönem harmonischem Verhältniss zu einander stehen und auf das Auge einen ganz eigenen Reiz hervorbringen. Neben diesen technischen Mängeln und Vorzügen ist endlich noch anzuführen, dass im Einzelnen zugleich mannigfach geistreiche Gedanken, dem kindlichen Stande der Kunst gemäss in symbolischer Verkörperung, — dass sogar, trotz der oben erwähnten mangelhaften Zeichnung, bedeutsame Intentionen in Stellung und Geberde sichtbar werden. — Zu näherem Verständniss des eben Gesagten mögen hier einige Notizen über die Bilder der einen dieser Handschriften, welche [1]. eine Sammlung der Evangelien enthält, folgen. Nach dem Calendarium, womit insgemein die Handschriften dieser Art beginnen und dessen Spalten, wie gewöhnlich, mit Säulen und Bögen umfasst sind, wird der Gesammt-Inhalt des Buches durch eine eigenthümliche allegorische Darstellung eröffnet: Christus in der Mitte, in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume stehend, dessen einen Ast er mit der Linken fasst, während er eine Kugel (das Symbol der Herrschaft) in der Rechten trägt. Der Baum ist mit Pilzartigen Blättergruppen und mit kleinen rothen Früchten geschmückt; er stellt ohne Zweifel den Baum der Erkenntniss dar, aus dessen Holz, nach alter Legende, das Kreuz Christi gezimmert ward, und darauf sich hier die Zusammenstellung bezieht. In den vier runden Ecken des Regenbogens befinden sich, zu Christi Rechten, Sol, ein rother Kopf mit Strahlen

§. 4, 1. Münchner Bibliothek: B, No. 2. — Museum a. a. O. 163.

zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier äussern Ecken des Blattes sieht man die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Letztere deuten, wie sich aus der erklärenden Schrift der Nebenseite ergiebt, auf die vier Paradiesesströme, von denen die Flüsse der Erde ihr Wasser erhalten und die zugleich, nach alter Symbolik, die vier Evangelisten bezeichnen (vergl. Bd. I, §. 4, s.). Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich grünem Rande, ausserhalb Lila, welches nach oben in Rosa, nach unten in Grün übergeht. Vor jedem einzelnen Evangelium befindet sich sodann, wie gewöhnlich in den Evangeliarien der Zeit, das Bild des entsprechenden Evangelisten, welcher an seinem Schreibpult sitzt. Jede dieser Figuren wird von zwei Säulen eingefasst, die einen horizontalen Streifen mit erklärender Inschrift und darüber einen flachen Bogen tragen; in letzterem sieht man jedesmal das dem einzelnen Evangelisten zugehörige Symbol und daneben eine Gestalt, die auf Christi Opfertod hindeutet. Auch hier fehlt es nicht an sinnreichen Beziehungen. Während z. B. neben dem Löwen des Marcus Christus dargestellt ist, welcher mit dem Kreuz aus dem Grabe aufersteht, erhebt auf dem unteren Raume des Bildes der Evangelist selbst Hände und Haupt in der Bewegung des Staunens, welche die Inschrift mit folgenden Versen erklärt:

Ecce leo fortis transit discrimina mortis:
Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert.

Lucas dagegen, über dem ein sterbendes Lamm dargestellt ist, blickt vor sich nieder und senkt die Rolle, auf der er zu schreiben im Begriff war. — In den Bildern andrer Handschriften findet man zuweilen eine grössere Fülle historischer Darstellungen (Begebenheiten der heiligen Geschichte), bei denen freilich, da hier die Bedeutung nicht ausserhalb der Form

der Darstellung liegt, die mangelhafte Zeichnung das Auge ungleich empfindlicher berührt, als bei jenen.

Wir dürfen den Kreis dieser Bilder füglich als ein zwei- 5.
tes Entwickelungsmoment in der deutschen Kunst betrachten. Sie zeigen zuerst das Bestreben nach sorgfältiger, genau bezeichnender Technik, zuerst die Freude an dem heiteren Licht und Spiele der Farben. Jene höchst manierirte Zeichnung (die nur aus den Einflüssen fremdartiger, verdorbener Kunst hervorgehen konnte und durchaus von der typischen Beschränkung eines uranfänglichen Styles fern ist) dürfte freilich, wenn sie an sich wesentlich bedeutende Nachfolge gehabt hätte, als ein bedenkliches Element erscheinen. Aber wir bemerken in der Folgezeit keinen zu tief eingreifenden Einfluss derselben, und so mag wohl jene Ahnung eines tieferen Adels, welche in den Werken der karolingischen Periode lag und mit diesen sich zuerst dem Sinne eingeprägt haben musste, mag auch wohl das eigne gesunde Gefühl vor solchem Einfluss geschützt haben. Denn wie der eigne selbstschöpferische Gedanke sich dieser Kunstmittel alsbald zum Ausdrucke dessen, was in ihm lebendig war, zu bemächtigen vermochte, davon haben die im Vorigen geschilderten Darstellungen wenigstens einige und in ihrer Art, wie es scheint, genügende Beispiele gegeben.

§. 5. Bereits gleichzeitig mit den eben besprochenen 1.
Werken, d. h. in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts, ist indess das Auftreten eines andern Styles in der deutschen Malerei zu bemerken: es ist derselbe, welcher dies und das folgende Jahrhundert hindurch, bis in den Beginn des dreizehnten, herrschend bleibt. Jene manierirte, krankhafte Ausartung, jene Willkühr in der Zeichnung der Figuren ist hier im Allgemeinen nicht zu bemerken und tritt nur hie und da im Einzelnen, in untergeordneter Weise, hervor. Im Gegentheil befolgt hier die Zeichnung ein strenges typisches Gesetz, es zeigt sich das Bestreben, die Formen der Gestalten überall in scharfer und bestimmter Weise zu fassen, dieselben so viel als möglich in gemessener, symmetrischer Anordnung vorzuführen. Ein näheres Eingehen auf den organischen Zusam-

menhang des menschlichen Körpers mangelt hiebei freilich noch entschieden, — dies gehört einer späteren Entwickelungsperiode der Kunst an; am Schärfsten aber tritt diese strenge Symmetrie in den Linien der Gewandung, sowie in den beigeordneten Gegenständen aus der Thier- und Pflanzenwelt hervor, welche letzteren ganz nach Art der Arabesken behandelt sind. Ja die gesammte Darstellung wird nicht selten, wenn sich sonst die Gelegenheit dazu darbot, arabeskenhaft in einander geschlungen, und die Arabeske selbst, die phantastische Verknüpfung des seiner Natur nach Verschiedenartigen, tritt zuerst bedeutsam und mannichfaltig hervor. Der bildenden Kunst dieser Zeit liegt im Wesentlichen ein architektonisches Prinzip zu Grunde; sie trägt mehr den Charakter eines Ornamentes, sowohl wo sie in grösserem Maasse zur Verzierung der Wände als in kleinerem zur Ausschmückung der Bücher angewandt wurde. Es ist das erste selbstthätige Pulsiren der Kunst, welches sich hier, wie überall auf der ersten Entwickelungsstufe, durch strenge Gesetzmässigkeit äussert, die zwar nur äusserlich formell erscheint und die tieferen Gesetze der organischen Natur noch nicht begreift, die aber zunächst dazu dient, der ins Formlose ausschweifenden Phantasie bestimmte Grenzen vorzuzeichnen. Dabei sind jedoch jene, durch Ueberlieferung von ausserhalb eingeführten Vorbilder, jene idealen Typen des classischen Alterthums, welche vornehmlich in den Arbeiten der karolingischen Zeit nachklingen und auch den Werken der byzantinischen Kunst zu Grunde liegen, beibehalten, und sie bewirken es insbesondere, dass jene äusserliche Gesetzmässigkeit zugleich mit einer höheren Würde und Majestät gepaart bleibt. In der Farbenbehandlung herrscht in den Arbeiten dieses Styles (wenigstens in den Miniaturen der Manuscripte) dieselbe Sauberkeit und feine Ausführung, dieselbe Heiterkeit der Farben, wie in den obenerwähnten Bamberger Handschriften, und dies ist ohne Zweifel ebenso, wie bei jenen, byzantinischem Einflusse zuzuschreiben. Man pflegt den Kunststyl dieser Periode insgemein mit dem Namen des byzantinischen Styles zu bezeich-

en, und wenigstens neigt er sich, abgesehen von dem eben erwähnten Einflusse, in seiner äusserlichen Strenge mehr zu diesem als zu dem freieren Styl der karolingischen Periode, uch steht er dem parallel, was man in der italienischen Kunst it derselben Bezeichnung zu charakterisiren pflegt; doch tritt erselbe nicht als eine absichtliche, willkührliche Nachahmung er byzantinischen Kunst hervor, vielmehr war er zugleich dem eigenthümlichen Entwickelungsgange der deutschen unst mit Nothwendigkeit bedingt, und es fehlt wiederum in en Werken dieses Styles nicht an mannigfachen Zeugnissen elbständiger, tiefsinniger Auffassungsweise.

Die Zahl der Handschriften des eilften Jahrhunderts, welhe mit Miniaturbildern dieses Styles versehen sind, ist nicht onderlich bedeutend; doch finden sich deren, die schon der üheren Zeit desselben angehören. Namentlich ist unter letzren ein von Ellinger, Abt von Tegernsee, gefertigtes Evan- 2.
lienbuch, in der Hofbibliothek zu München befindlich, anzuhren, welches die Bilder der Evangelisten, in strenger Zeichng, mit geraden einfachen Falten der Gewandung und in uberer Malerei, enthält. Ellinger regierte von 1017 bis 1048 d stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein eh- 3.
nvolles Gedächtniss in seinem Kloster, wie er z. B. die ruftkirche desselben erweitern und deren Gewölbe ausmalen ss. In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text schriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; diese ichnungen, in denen es vornehmlich auf naturgemässe Aufssung ankam, dürften für die Kunstgeschichte, falls die Handhrift noch erhalten ist, von Interesse sein.

Im zwölften Jahrhundert mehren sich die mit solchem hmucke versehenen Handschriften in sehr bedeutender Weise. einigen ist die Behandlung der Bilder flüchtiger, die Auffsung mehr kümmerlich und ohne sonderlichen Geist; in an-

---

§. 5, 2. *Cod lat. membr. c. p. No.* 31. — Museum a. a. O. 161.

§. 5. 3. Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in ern, S. 192.

dern tragen die Gestalten, trotz der strengen Stylisirung, das Gepräge einer stillen, ernsten Würde. In einigen sieht man mehr Federzeichnungen und nur einzelne Theile der Darstellung leicht mit Farben ausgefüllt; in andern eine sorgfältig durchgeführte Malerei und das Bestreben, die Gestalten durch Schatten und Licht zu runden und aus der Fläche zu erheben. Die Mehrzahl dieser Bilder, wie namentlich die in den Evangeliarien befindlichen, enthalten im Wesentlichen nur einzelne Gestalten von Heiligen und ausserdem nur einen mehr oder minder reichen Schmuck verschiedenartigen Ornamentes; bei vielen andern fehlt es jedoch auch nicht an Darstellungen mannichfaltiger und eigenthümlicher Art, und namentlich tritt hier wieder, in mehr oder minder bedeutsamen Allegorieen und symbolischen Bezügen, die innere geistige Thätigkeit der Künstler hervor. — Sehr interessante Beispiele für dies Element der künstlerischen Symbolik enthält ein prachtvolles
s. Evangelienbuch in der Hofbibliothek zu München, aus dem Kloster Niedermünster zu Regensburg stammend. Zu Anfang dieser Handschrift sieht man verschiedene mystisch allegorische Darstellungen, mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Es möge die Beschreibung einer derselben folgen, welche den Sieg über den Tod durch Christi Opfertod darstellt. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuze dargestellt, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen: links Vita,[1] eine weibliche Figur, mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind klei-

---

[1] §. 5, s. B, No. 1. — Museum, a. a. O. S. 164.

nere Darstellungen: Oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, eine weibliche gekrönte Gestalt, mit der Siegesfahne, den Kelch des Abendmahls auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen des Bildes verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. Im weiteren Fortgange der Handschrift ist vor jedem Evangelium das Bild des bezüglichen Evangelisten enthalten, über der Gestalt das zugehörige Symbol, unten — der schon früher erwähnten Symbolik gemäss — die Darstellung eines der vier Paradiesesströme, hier in der Gestalt eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und mit grosser Wasserurne *). Die malerische Ausführung sämmtlicher Bilder dieser Handschrift ist sehr sauber und in der Zeichnung bereits eine gewisse Formenkenntniss ersichtlich.

§. 6. Gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts und mit dem Beginne des folgenden wird zuerst ein eigenthümlicher Lebensdrang in der deutschen Kunst bemerklich. Das Auge des Künstlers öffnet sich jetzt für die Fülle der umgebenden Erscheinungen, und sorglich, wenngleich häufig noch mit kleinlicher Aengstlichkeit, bestrebt er sich, das Einzelne in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Zusammenhange nachzubilden. Die Menschen, wie sie ihn umgeben, unterschieden nach Rang und Gewerbe, den lustigen Waffenschmuck der Krieger und den prächtigen Putz der Frauen, gegenseitigen Verkehr, Handel und Wandel, die Stimmungen des Gemüthes wie sie sich in Stellung und Geberde aussprechen, die Gewalt der Leidenschaft und die Stille der Betrübniss sucht er unsern Augen vorzuführen, und trotz seiner höchst unzulänglichen Kunstmittel, trotz allen Mangels an entschiedener und durchdringender Belebung, gelingt es ihm insgemein, seine Absichten klar und deutlich auszusprechen. Zugleich beginnt die Körperform, wenn auch immer noch die Motive des sogenannten byzantinischen Styles vorherrschen, jenes architek-

*) Vergl. Bd. I, S. 7.

tonische Gesetz zu verlassen, es wird wenigstens das Streben sichtbar, sie in den allgemeineren Bezügen ihres organischen Zusammenhanges zu erfassen; die Gewandung fängt an, sich den Formen des Körpers zu bequemen und seinen Bewegungen zu folgen; es fehlt endlich nicht an mannichfaltigen Zeugnissen eines auf Schönheit, Anmuth und höhere, idealere Würde gerichteten Sinnes. In letzterem Bezuge sind es vornehmlich wiederum jene aus dem classischen Alterthum überlieferten Typen, welche dem künstlerischen Gefühl diese edlere Richtung vorzeichneten.

Die Bilder verschiedener Handschriften geben uns die Beispiele dieser neuen Entwickelungsmomente. Unter diesen
2. führen wir zuerst die prachtvolle Handschrift des Hortus deliciarum (einer Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern, Kirchenschriftstellern und andern Werken) an, welche in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts in dem Kloster Hohenburg im Elsass verfertigt wurde und sich gegenwärtig in der öffentlichen Bibliothek zu Strassburg befindet. Sie ist mit einer grossen Anzahl von Miniaturgemälden geschmückt, die zur Erklärung des Textes dienen und theils heilige, theils allegorische Darstellungen oder Scenen des Lebens enthalten. Letztere geben hier vornehmlich Anlass, Kostüme und Gebräuche der Zeit in bunter Mannichfaltigkeit zu entwickeln. Im Allgemeinen (und namentlich auch in den weitläuftigen Allegorieen) hat die Auffassung zwar etwas Nüchternes und bedarf mannigfacher Beischriften zum näheren Verständniss; doch ist insgemein in den Gestalten der Heiligen, welche in der altchristlichen Darstellungsweise behandelt sind, eine grossartige Würde und Ruhe ersichtlich, sowie es auch nicht an eignen Erfindungen von überraschender Kühnheit und Bedeutsamkeit fehlt. Unter diesen zeichnet sich namentlich die Darstellung einer Superbia aus, einer weiblichen Gestalt in reichem

---

§. 6, 2. Ch. M. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Aebtissin von Hohenburg oder St. Odilien im Elsass, und ihr Werk: Hortus deliciarum. Mit 12 Kupfertafeln in Fol.

chmuck, welche zu Ross auf einem Löwenfell sitzend, mit
ithinfliegenden Gewanden, ihre Lanze schwingt.

Eine eigenthümliche Schule der Miniaturmalerei scheint 5.
ch zu dieser Zeit in den oberbairischen Klöstern gebildet zu
ben. Die Bilder, womit dieselbe ihre Handschriften ver-
erte, bestehen im Wesentlichen nur aus Federzeichnungen
o jedoch, dass das Nackte von der Gewandung, oder auch
r verschiedenen Theile der letzteren, insgemein durch rothe
d schwarze Dinte unterschieden ist). In den Gestalten
list zeigt sich nur selten eine weitere Färbung, während die
unde der Bilder überall mit Farbe ausgefüllt und mit an-
rs gefärbten Rändern umgeben sind. — Zu diesen Werken
hört zunächst die, um die Zeit des Jahres 1200 geschrie- 6.
ne Handschrift der deutschen Aeneide des Heinrich von
ldeck, welche, aus Baiern stammend, gegenwärtig in der
nigl. Bibliothek zu Berlin bewahrt wird. Die Bilder der-
lben stellen, in zahlreicher Folge, die in dem Gedicht er-
älten Begebenheiten dar. Auch sie sind im Allgemeinen
ch die Sorgfalt, welche der Zeichner auf Kostume u. dgl.
rwandt hat, merkwürdig, stehen indess in Rücksicht auf
ernunft und Wohlgestalt denen des Hortus deliciarum be-
chtlich nach; ja sie erinnern in manchen wirklich krüppel-
ften Körperbildungen eher an die oben (§. 4, s—s) er-
hnten Bamberger Handschriften. Doch erhalten diese Bil-
r durch einen andern Umstand ein eigenthümliches Inter-
e in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der deutschen
nst. Es entfaltet sich hier nemlich in den Handbewegun-
n der dargestellten Personen eine eigenthümlich durchge-
dete Geberdensprache, welche sowohl die besonderen Si-
tionen ruhiger Gespräche vollkommen deutlich und ver-
ndlich darzulegen, als auch den leidenschaftlichen Momen-
einen genügenden Ausdruck zu geben im Stande ist. In

---

§ 6, a. S. die Abhandlung des Verfassers: „Die Bilderhand-
rift der Eneide in der Königl. Bibliothek zu Berlin." Museum,
5 No. 36—38.

letzteren, wenn einsame Liebesnoth oder die Klage um ge
liebte Todte zu zeichnen war, wird Schmerz und Leiden durch
ein eigen krampfhaftes Ringen der Hände trefflich ausgedrückt

Ungleich bedeutender als die ebengenannten sind die
Zeichnungen einer andern, derselben Zeit und Schule angehö
5. rigen Handschrift, welche das schöne deutsche Gedicht des
Werinher, Diakonus im Kloster Tegernsee, vom Leben der
Maria enthält und welche neuerdings aus der v. Nagler'schen
Sammlung in die Königl. Bibliothek zu Berlin übergegangen
ist. In Rücksicht auf Formenbildung stehen diese Zeichnun
gen etwa mit denen des Hortus deliciarum auf gleicher Stufe
und übertreffen dieselben im Einzelnen sogar noch durch
eine stille Anmuth und Naivetät, die sich vornehmlich in
denjenigen Bildern zeigt, bei denen eben der Ausdruck ei
ner heiteren freudigen Stimmung des Gemüthes die Haupt
aufgabe war, wie z. B. in einer Gruppe der Seligen (eine
Vision der Maria). Von vorzüglichstem Werthe aber sind
einige andre Darstellungen, in denen der Zeichner leidenschaft
liche und namentlich schmerzvolle Affekte darzustellen hatte.
Hier wusste er, trotz seiner noch immer höchst mangelhaften
Mittel, in Stellung, Geberde und Faltenwurf ein so eigenthüm
lich tragisches Pathos zu entwickeln, dass dergleichen in einer
so frühen Epoche der Kunst allerdings das höchste Erstaunen
des Beschauers hervorbringen muss. Die vorzüglichsten un
ter den Bildern der Art sind eine Darstellung der Verdamm
ten (ebenfalls nach einer Vision der Maria), die mit glühenden
Ketten an einander geschlossen sind und von innerlichen Qua
len umhergetrieben werden; dann eine Darstellung der Klage
der bethlehemitischen Mütter nach dem Morde ihrer Kinder,
wo die eine ihr Gewand zerreisst, die andre am Boden kau
ernd ihr Haupt in die Hand stützt, eine dritte die Hände
ringt, eine vierte in heftiger Bewegung die Hände erhebt und den
Himmel über den grässlichen Vorgang anzuklagen scheint, u.s.w.

---

§. 6, 5. S. die Dissertation des Verf.: *De Werinhero, sacculi XII monacho Tegernseensi, etc.*

Als eine weitere Entwickelung schliessen sich den ge- 6.
nannten die Zeichnungen des Conrad, eines Mönches im Kloster Scheyern, an, eines durch die Abfassung vieler gelehrten Werke ausgezeichneten Mannes, welcher um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts lebte. Die Hofbibliothek zu München bewahrt mehrere seiner Handschriften, die er mit Bildern verziert hat, und unter denen besonders ein Evangeliarium und Lectionarium wichtig ist. Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehrere grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei merkwürdige Legenden in mehreren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofes Theophilus, die älteste deutsche Faust-Sage), und hierauf eine Anzahl von Bildern der heiligen Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in den obenerwähnten, dagegen wird hier der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Formen des Körpers motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien geführt.

Eine der interessantesten Bilderhandschriften dieser Periode, 7.
doch einer andern Schule angehörig, ist endlich das für den Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200) geschriebene Psalter, welches, früher im Kloster Weingarten, gegenwärtig sich in der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart befindet. Die in demselben enthaltenen Bilder sind Miniaturgemälde von äusserst sauberer Ausführung und Vollendung. Der Styl derselben schliesst sich ebenfalls im Wesentlichen den Formen der Zeit an, doch sind letztere hier zu der Darstellung feierlicher Würde erhoben und ihre Strenge zugleich häufig durch

---

§. 6, 6. Münchner Bibliothek: *Cod. lat. membr. c. p.* No. 7. b, c; No. 13, a. — Museum, 1834, No. 21, S. 165.

§. 6, 7. Museum, a. a. O. No. 13, S. 97. — Vergl. Dibdin: *bibliographical, antiquarian etc. tour in France and Germany, III, p.* 138.

den Ausdruck einer eigenthümlichen Milde und schlichten
muth erfreulichst gemässigt; ja man findet hier in einzel
Köpfen (vornehmlich im Kopfe Christi) den Zug einer ide
Schönheit, die um so mehr überrascht, als anderweitig in
Werken dieser Zeit die Köpfe durchaus noch starr und
muthlos gehalten zu sein pflegen. Zu Anfang dieser Ha
schrift befindet sich ein Calendarium, wo bei jedem Mo
der Monatsheilige, sowie eine landwirthschaftliche Scene
Charakterisirung des Monats dargestellt ist: Darstellungen
letzgenannten Art dürften in so früher Zeit noch sehr sel
sein; in Beschäftigung und Costümen erscheinen sie durch
nordisch und bestätigen somit, dass die Anfertigung der Bil
aus einer heimischen Schule hervorgegangen ist. Dann
gen, in den Psalmen selbst, verschiedene Bilder, welche
Taufe Christi, seinen Opfertod, seine Niederfahrt zur Hö
seine Himmelfahrt u. s. w. darstellen; in diesen zeigen
die trefflichsten Motive, vornehmlich in dem Bilde, welch
neben dem gekreuzigten Heilande, Maria und Johannes in
facher, sinnig trauernder Stellung vorführt. Hierauf die
tanei, über der, in der oberen Hälfte der Blätter, die Br
bilder von Heiligen und fürstlichen Personen enthalten si
zu Anfang der letzteren die Brustbilder des Landgrafen H
mann und seiner Gemahlin Sophia, in denen man, ebenf
ein merkwürdiges Beispiel für jene frühe Zeit, das Bestre
nach individueller, portraitartiger Darstellung bereits mit gl
lichem Erfolge gekrönt sieht.

§. 7. Es ist höchst merkwürdig für die deutsche Cul
geschichte, dass dieser erste lebendige Aufschwung der Ku
der in Italien erst im weiteren Verlaufe des dreizehnten Ja
hunderts sichtbar wird, in Deutschland bereits vor dem Beg
desselben eintrat. Eine nähere Vergleichung mit den itali
schen Werken ist indess nicht wohl anzustellen, da bei
nur sehr wenig von Arbeiten selbständiger Art und grösse
Umfanges erhalten ist, und die Mehrzahl der im Vorigen a
geführten Handschriftbilder nur aus Zeichnungen besteht,
Wesentlichen also nur mehr als Entwurf, als Skizze zu

rachten ist, ob sich vielleicht bei grösseren, eigentlich künstlerischen Unternehmungen der Zeit die geistreichen Motive jener Handschriftbilder zu grösserer Vollendung durchgebildet haben, muss dahin gestellt bleiben. Dass an solchen übrigens kein Mangel war, geht sowohl aus mannigfachen schriftlichen Nachrichten wie aus einzelnen, mehr oder minder verdorbenen Ueberresten hervor. Wichtig ist unter den ersteren vornehmlich ein noch vor dem zwölften Jahrhunderte aufgesetztes grosses Verzeichniss der zahlreichen heiligen Darstellungen, welche an den Wänden und in der Altarnische der Klosterkirche zu Sanct Pantaleon gemalt waren. Noch enthält der Wormser Dom viele verblichene Wandmalereien byzantinischen Styles, unter denen sich insbesondere in dem einen Kreuzflügel ein riesiges Madonnenbild auszeichnet, welches die halbe Höhe bis zum Gewölbe des Hauptschiffes erreicht. In der einen Seitenkapelle neben dem Chor der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sieht man, in dem Gewölbe der Altarnische, noch die Gestalten der Heiligen, die hier in strenger trockener Weise gemalt sind. An dem überwölbten Gewölbe der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg, über dem verbrannten Grabe König Heinrich's I, schimmern noch die alten Malereien hervor und an einigen Stellen, wo die Tünche abgefallen ist, sieht man die Untermalung, die in einem reinen, tüchtigen und verhältnissmässig edlen Style angelegt ist. Mannigfach auch in andren Kirchen des sogenannten byzantinischen Styles hat die weisse Uebertünchung den alten Schmuck heiliger Wandmalereien nicht gänzlich vertilgen können, dessen einzige Existenz oft aber auch nur durch die aus Stuck angesetzten oder vertieft eingegrabenen Heiligenscheine ersichtlich sind. Höchst ausgezeichnete Wandmalereien der Art sind ferner, bei der Restauration des prachtvollen Doms zu Limburg und bei seiner Befreiung von der vielhundertjährigen Tünche, in den Nischen der einen Querwand am Peterschore

---

§. 7. 2. Nach *Pezii Thesaur. anecdott. ecel. T. III, P. III, p.* ist abgedruckt bei Vezzillo, a. a. O. I, S. 178, c.

zum Vorschein gekommen; diese dürften ohne Zweifel ebenfalls in die Zeit des Jahres 1200 zu setzen sein. — Staffeleibilder des byzantinischen Styles findet man in Deutschland selt-
1. ner. Als Beispiel möge ein solches Gemälde, welches Christus auf dem Regenbogen thronend und vier Heilige zu seinen Seiten darstellt, angeführt werden. Es befindet sich in dem Provinzial-Museum zu Münster und stammt aus dem Kloster St. Walburg zu Soest.

Auch in anderem Stoff haben sich einige, dem Gebiete der Malerei angehörige Kunstwerke dieses Styles erhalten. Dahin
2. gehören u. a. die Glasmalereien im Augsburger Dome, welche die südlichen Fenster des Mittelschiffes ausfüllen und Gestalten von Heiligen darstellen. Dahin gehören ferner, und zwar
3. wiederum als eins der wichtigsten Beispiele für den hohen Aufschwung der Kunst um das Ende dieser Periode, die Fragmente der gewirkten Teppiche, welche im Chor der Stiftskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden. Sie gehören der Regierungszeit der Aebtissin Agnes (um 1200) an, die dieselben eigenhändig mit ihren Jungfrauen, zur Ausschmückung der Chorwände jener Kirche, gewebt hat, und enthalten bildliche

---

§. 7, 1. Becker: „Ueber die altdeutschen Gemälde, aus dem ehemaligen Augustiner-Nonnen Kloster St. Walburg zu Soest". Museum, 1835, No. 47, S. 374.

§. 7, 3. Vergl. die Anmerkung zu §. 3, 1. — Die Regierung der oben genannten Aebtissin zeichnet sich überhaupt, wie auch noch aus andren erhaltenen Werken hervorgeht, durch eine merkwürdige Kunstblüthe aus. Zu diesen Werken gehört namentlich ein Reliquienkasten, dessen Wände aus Elfenbein mit den Gestalten der Apostel geschnitzt sind und dessen Boden aus einer silbernen Platte mit vertieften Niello's besteht, darauf Bild und Name der Aebtissin nebst Angabe, dass der Kasten in ihrem Auftrage gearbeitet wurde, enthalten sind. Einzelne jener in Elfenbein geschnitzten Figuren sind hier wieder in einer höchst überraschenden Reinheit des Styles ausgeführt. Sie sind von ähnlicher Vollendung und in ähnlichem Charakter, wie die Elfenbeinschnitzwerke, mit denen die Deckel zweier Prachthandschriften der Hofbibliothek zu München (B, No. 3 und No. 7) geschmückt sind, und durften dazu dienen, das Alter derselben näher zu bestimmen. Ueber letztere haben wir hoffentlich nähere Kunde durch Hrn. Dr. E. Forster in München zu erwarten.

Darstellungen allegorischen Inhalts: die Hochzeit des Mercur mit der Philologie (nach dem Martianus Capella). Der Styl in der *Zeichnung* dieser Darstellungen ist verschieden (die Musterbilder offenbar von verschiedenen Händen gezeichnet): einige sind mehr in der gewöhnlichen Weise der Zeit gearbeitet, andre aber enthalten einzelne Figuren von so hoher Schönheit der Form, von solchem Ebenmaass der Glieder, von so würdiger, so kunstverständig geordneter Gewandung (und gerade diese durchaus nicht in den besonderen Eigenthümlichkeiten jener altchristlichen Vorbilder) — dass wir hier in der That eine ihrer Vollendung sich annähernde Kunst zu sehen glauben. — Auch im Dome zu Halberstadt befanden sich Teppiche mit gewirkten bildlichen Darstellungen byzantinischen Styles, deren *Zeichnung* jedoch zugleich roher ist.

Bereits in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts entwickelt sich neben diesem sogenannten byzantinischen Style der deutschen Kunst ein andrer, welcher bald allgemein vorherrschend wird. Auch hat sich in Handschriftbildern, — die in klösterlicher Einsamkeit, den Neuerungen fern, gefertigt und älteren Mustern nachgebildet wurden, jener ältere Styl noch lange, bis tief in das funfzehnte Jahrhundert erhalten. Es fehlt nicht an mannigfachen Beispielen für diese Thatsache.

---

§ 7. 10. Museum, 1833, No. 7, S. 52.

§ 7. 11. Oefters mit Bibliothek von Stuttgart, *Bilderbuch* 4, No. 10 — Handschriftbuch von München, *Cod. lat. membran.* c. p. No. 39, Bl. a; 42, 59, 63, 64 — Vergl. Museum, 1834, No. 12, S. 89, No. 21, S. 165.

Zweites Buch.

Die Zeit des germanischen Styles.

Leistungen des dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts.

§. 8. Im dreizehnten Jahrhundert tritt ein neuer und von dem früheren verschiedener Styl in der deutschen Kunst auf. Das Starre, Strenge, Ernste, die traditionell überlieferten Bildungsformen verschwinden und machen einer weicheren Führung und einem eigenthümlichen Schwunge der Linien Platz. Die Gestalten verlassen ihre ruhige Stellung oder eckig schroffe Bewegung und nehmen etwas Graziöses in Haltung und Geberde an; die Falten fliessen weich, in langen Linien und Massen herab; die Gesichter erhalten die Andeutung eines lieblichen, häufig sentimentalen Ausdruckes, der zuweilen zwar nicht ohne Manier, insgemein jedoch auf eine schlichte naive Weise hervortritt. Es ist der Beginn einer neuen künstlerischen Richtung, das Erwachen des subjektiven Gefühles des Künstlers, welches sich selber in den dargestellten Personen auszusprechen strebt oder dieselben unbewusst durchdringt. Es ist dasselbe Princip, welches der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zu Grunde liegt, und mag hier, was die weitere Ausführung desselben anbetrifft, auf die Vorbemerkung zum dritten Buch des ersten Bandes verwiesen werden. Dass dasselbe in der nordischen Kunst so viel früher herrschend wird, hat seinen Grund in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Verhältnissen diesseit der Alpen. Hier

(d. h. vornehmlich in Frankreich, England und Deutschland) entwickelt sich um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts die Blüthe jenes romantischen Elementes, welches das Leben nach allen Richtungen durchdringt und sich (was uns zunächst interessirt) sowohl in den zahlreichen Erzeugnissen einer selbständigen volksthümlichen Poesie, als insbesondere in dem Hervortreten eines neuen, des sogenannten gothischen Baustyles ankündigt. Mit letzterem steht der Styl dieser neuen Richtung der Malerei im nächsten Einklange; er zeigt in dem typisch wiederkehrenden Gesetz seiner Formenbildung ein ähnliches Formengefühl, wie sich in dem Charakter dieser gleichzeitigen Bauweise ausspricht. Denn im Allgemeinen ist auch hier zu bemerken, dass die malerische Darstellung dieser Periode in Bezug auf höhere Belebung, Individualisirung, Naturwahrheit ebenfalls noch eine untergeordnete Stufe einnimmt, dass dergleichen wenigstens in grösserem Maasse nur bei den spätesten Werken dieses Styles, gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts sichtbar wird, und dass statt dieser höheren Eigenschaften eben mehr das Gesetz einer architektonischen Symmetrie vorherrscht. Es ist bereits der Vorschlag gemacht worden, den bisher üblichen aber wenig passlichen Namen des gothischen Baustyles mit dem des „germanischen" zu vertauschen *); ebenso, wie diese Bezeichnung in Bezug auf die Architektur als durchaus erschöpfend und umfassend erscheint, dürfte auch der gleichzeitige Styl der bildenden Kunst am Besten als germanischer Styl zu benennen sein.

Im dreizehnten Jahrhundert zeigt sich dieser germanische Styl in seinen Eigenthümlichkeiten noch auf eine mehr grelle, im Einzelnen der Karikatur sich annähernde Weise, wie solches überall bei neu hervorbrechenden Entwickelungsprocessen der Fall ist, wo es den Kampf mit einem Früheren, durch Verjährung Berechtigten, gilt, und wie es hier durch die noch immer sehr befangene Technik und durch die somit erfolgte Anwendung der schärfsten, handgreiflichsten Darstellungsmittel

*) v. Rumohr: Italienische Forschungen, III, S. 170.

natürlich nur erhöht werden musste. Im folgenden Jahrhundert mildern sich diese Uebertreibungen und treten die künstlerischen Absichten der Zeit in einer ungleich reineren, edleren Weise hervor. Der Schluss dieses Jahrhunderts und der Beginn des folgenden feiert die Blüthe des germanischen Styles.

§. 9. In Frankreich, und zwar in den nördlichen Theilen des Landes, ist die eigentliche Entwickelung des germanischen Bausystemes zu suchen; hier dürften sich ohne Zweifel auch die frühesten Beispiele des germanischen Styles der Ma-
1. lerei gezeigt haben. — Die ältesten historisch bestimmten Denkmale dieses Styles in Deutschland finden sich (nach den bisherigen Untersuchungen) in der St. Ursulakirche zu Köln. Es sind die auf Schieferplatten gemalten Bilder der Apostel, die sich eines Theils an dem Mittelaltar vor dem Chore, anderen Theils an der Mauer des rechten Seitenschiffes befinden und von denen besonders die letzteren, obgleich beschädigt, doch ohne Uebermalung erhalten sind. Die Apostel sind sitzend dargestellt, eigentlich nur dunkel im Umriss gezeichnet und farbig colorirt. Eine der Tafeln trägt die Bezeichnung des Jahres 1224.

2. Von der frühen Blüthe der Malerei zu Köln giebt eine Stelle in dem Parcival des Wolfram von Eschenbach (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), welche auch anderweitig schon zum Beleg dieser Thatsache angeführt ist, ein merkwürdiges Zeugniss:

> Es hätte kein Maler zu Köln oder Mastricht —
> So giebt die Aventüre Bericht —
> Eine Kriegergestalt gemalt so schön,
> Als der Knapp zu Ross war anzusehn *).

---

§. 9, 1. Passavant: Kunstreise durch England und Belgien, S. 403.

*) Uebersetzung von San Marte, S. 121. — Im Original steht hier für Maler: *Schiltere*, also Schildermaler, Tafelmaler, im Gegensatz zum Büchermaler. Auf die Arbeit des letzteren bezieht sich die bekannte schöne Stelle im Nibelungenliede (Uebersetzung von Simrock, S. 54):

In diese Zeit der Kölner Malerei dürften auch die dorti- 3.
en fast schon erloschenen Wandgemälde in der Gruftkirche
on S. Maria im Capitol zu setzen sein. Von der späteren
ntwickelung dieses Styles zu Köln wird weiter unten ge-
prochen werden.

Zu den frühesten Beispielen des germanischen Styles ge- 4.
ören ferner die Bilder, welche die in der Hofbibliothek zu
ünchen befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried
on Strassburg schmücken. Diese Handschrift stammt wahr-
cheinlich aus der Schweiz und ist in der ersten Hälfte des
reizehnten Jahrhunderts geschrieben. Die Bilder erinnern im
eussern der Behandlung an die Arbeiten der oberitalischen
chule um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, von der
reits früher (§. 6, 4—8) die Rede war; auch sie bestehen
us einfachen Federzeichnungen mit farbiger Ausfüllung des
rundes hinter den Gestalten, — so jedoch, dass hier schon
annigfach farbige Schattengebungen in den Gewändern vor-
ommen; im Style der Zeichnung ist indess die neue Rich-
ung der Kunst, sogar mit einer gewissen manierirten Ueber-
reibung, ausgesprochen.

Auch für die weitere Entwickelung dieses Styles sind die 5.
ilder in den Handschriften deutscher Gedichte wichtig. Dahin
ehören z. B. diejenigen, welche sich in der, aus dem Kloster
einingarten stammenden Minnesinger Handschrift, in der Königl.
rivatbibliothek zu Stuttgart, befinden. Sie stellen, zu An-

Da stand der Sohn Siegfriedens so männiglich und schön
Als ob er wär' entworfen auf einem Pergamen
Von guten Meisters Händen.

§. 9, 3. *Cod. germ.* No. 51. — Dibdin: *a bibliographical etc. tour*, *III*, *p.* 261. — Museum, 1831, No. 22, S. 170. — Die Bilder dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen. Die in der vorderen Hälfte sind mit künstlerischer Sauberkeit ausgeführt, und auch diese zum Theil, in der Weise der hinteren, noch überschmiert. Zu letzteren gehören die Bilder, welche in Aufsess' „Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters" 1832, S. 272, mitgetheilt sind.

§. 9, 4. Museum, a. a. O. No. 13, S. 99.

fange eines jeden Dichters der Sammlung, dessen Bild in dieser oder jener entsprechenden Beschäftigung dar, doch noch ohne sonderlich poetische Auffassung. Es sind einfach colorirte Zeichnungen. — Ungleich bedeutender sind die Bilder
6. der berühmten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift in der Pariser Bibliothek (um 1300). Es sind ebenso die Darstellungen der einzelnen Dichter, zumeist in ähnlichen Motiven, wie die der vorigen Handschrift, so dass sie wohl nach diesen, oder mit ihnen nach gemeinsamen Vorbildern gearbeitet sein mögen. Aber wie bei den Bildern der Pariser Handschrift das Format grösser ist und eine mehr malerische Technik hervortritt, so spricht sich in ihnen auch zugleich ein zarteres Eingehen in die Situationen der einzelnen Darstellungen, eine geistreichere, lebendigere Auffassung derselben aus. Bald wird der Dichter allein, bald mit der Geliebten, bald als rüstiger Jäger oder als ritterlicher Krieger u. s. w. vorgeführt. Trefflich ist bei Einigen das dichterische Sinnen und Träumen in Stellung und Geberde ausgedrückt, wie z. B. beim Heinrich von Veldeck, der zwischen Blumen und Vögeln dasitzt und das Gesicht gedankenvoll in die Hand stützt; ähnlich bei Reinmar dem Zweter, der auf erhöhtem Sessel sitzt und zweien emsigen Schreibern dictirt. Sehr anmuthig ist das Bild des Hardeckers gedacht, der mit dem Falken auf der Faust unter einem Baume liegt, das Haupt im Schooße der Geliebten, die sich liebevoll über ihn neigt. U. a. m. Freilich ist die Bewegung, besonders bei schwierigeren Stellungen, nicht immer naturgemäss und bequem, wie dies z. B. namentlich an dem letzterwähnten Bilde sichtbar wird; doch zeigt sich im Allgemeinen schon ein ziemlich lauterer Formensinn und auch die Gewandung bewegt sich meist in schönen, wohlverstandenen Linien. — Sehr zierlich ausgeführte Miniaturen
7. befinden sich in der schönen Handschrift des Wilhelm von

---

§. 9, 6. Hr. Prof. von der Hagen zu Berlin ist mit einer Herausgabe sämmtlicher Bilder dieser Handschrift beschäftigt.

§. 9, 7. Museum, 1834, No. 5, S. 35; No 11, S. 82.

Orause, vom J. 1334, die in der öffentlichen Bibliothek zu Cassel aufbewahrt wird. Hier tragen die Darstellungen das Gepräge einer lieblichen zarten Naivetät und schönen Milde des Ausdruckes; in der Gewandung kommen im Einzelnen treffliche und geschmackvolle Motive vor.

Grössere Darstellungen, welche die allgemeinen Typen des germanischen Styles mit grösserer oder geringerer Vollendung tragen, sind mannigfach, als Tafelbilder, Wandgemälde, als Glasmalerei in Kirchenfenstern, in gewirkten Teppichen u. s. w. erhalten. Unter letzteren erwähne ich eines Teppichs von sehr bedeutenden Dimensionen, in der Elisabethkirche zu Marburg befindlich, dessen Hauptdarstellungen sich auf die Geschichte des verlornen Sohnes beziehen. — Unter den gemalten Tafeln mögen hier, Beispiels halber, ein Paar in ihrer Art treffliche Gemälde des Berliner Museums angeführt werden: Zwei Engel, die eine Monstranz halten, und eine Madonna mit dem Kinde, welches sich der heil. Katharina verlobt (III, No. 177, 178), Halbfiguren, deren Köpfe in genügender Grösse ausgeführt, eine etwas volle, aber reine und edle Bildung und den Ausdruck einer milden Ruhe und Offenheit zeigen; es ist in ihnen, besonders in dem einen Engelkopfe des ersten Bildes, etwas rührend Klares und Unbefangenes, der Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit. Die Bilder sind übrigens ungemein schlicht gemalt und, wie in den Miniaturen der Zeit, die dunklen Umrisse der Formen noch vorherrschend. — Eine bedeutende Zahl hieher bezüglicher, zum Theil sehr interessanter Bilder sieht man in Nürnberg, vornehmlich in den beiden Hauptkirchen St. Sebald und St. Lorenz. Besonders merkwürdig dürfte, im Chore der ersten, ein Gemälde sein, welches die heil. Anna mit der Maria und dem Christkinde auf dem Schooße und mit anderen Heiligen darstellt; noch mehr eine Madonna mit dem Kinde, die neben der Sakristeithüre in St. Lorenz hängt, — ungemein anmuthig ist auf diesem Bilde der Kopf der Maria. Auch die Frauenkirche, sowie namentlich die Gemäldegalerie auf der Burg zu Nürnberg besitzen verschiedene Bilder der Art,

8.

9.

10.

11.

12.

13.

doch meist von mehr untergeordnetem Werthe; in einigen von diesen zeigt sich bereits der Uebergang zu der späteren Weise der Nürnberger Kunst. Im Allgemeinen haben die älteren Bilder der Nürnberger Schule bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von andern gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheint. Es ist sehr auffallend, dass man in Nürnberg diese für die Entwickelungsgeschichte der Kunst so wichtigen Documente bisher noch keiner genaueren Untersuchung unterzogen hat. —

§. 10. Eine eigenthümliche Malerschule erscheint in Böhmen, von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab, unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—78), in bedeutender
1. Thätigkeit. Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kunze, und Theodorich von Prag werden unter den Künstlern dieser Schule namentlich angeführt. Ausser ihnen findet sich auf mehreren zu jener Zeit und für Böhmen gefertigten Tafeln der Name des Italieners Thomas von Mutina (Vergl. Bd. I, §. 36, e.). Karl IV, ein prachtliebender Herr, bestrebte sich, seine Residenzen mit Schmuck und Zierden aller Art auszustatten, und neben architektonischen und plastischen Unternehmungen auch der Malerei ein ausgedehntes Feld einzuräumen. Die bedeutendste Anzahl von den
2. Werken jener Künstler sieht man in dem von Karl erbauten Schlosse Karlstein, in der Nähe von Prag. Hier ist zunächst die Kirche zum heiligen Kreuz, in dem grossen Thurme des Schlosses, merkwürdig. Die unteren Theile der Wände dieser Kirche sind mit rohen Amethysten, Chrysolithen, Onyxen und andern Edelsteinen ausgelegt. Die oberen Theile sind mit einer Tafelei bedeckt, die in eine grosse Anzahl viereckiger Felder eingetheilt und mit den Brustbildern heiliger Personen, es sind über 130, von der Hand des Theodorich von Prag bemalt ist. Auf die Mauer sind ausserdem noch mehrere

---

§. 10. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. I, S. 126 ff. — Hirt: Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. nach Dresden und Prag, S. 173 ff.

biblische Scenen gemalt, welche man dem Wurmser und Kunze zueignet. Von denselben Künstlern sollen sodann die Malereien der unteren Kirche Mariahimmelfahrt herrühren, die den Kaiser Karl IV. vorstellen, wie er an seinen Sohn Wenceslaus das Kreuz, wie er an Sigismund einen Ring überreicht, und wie er knieend der Andacht obliegt. In der daran stossenden kleinen Kapelle der heil. Katharina, die eben so wie die Kirche zum heil. Kreuz reich mit Edelsteinen geschmückt ist, sieht man in einer Nische die Madonna mit dem Kinde gemalt und davor knieend den Kaiser und seine Gemahlin. Dies ist die beste und die am reinsten erhaltene der sämmtlichen angeführten Malereien, da die übrigen in späterer Zeit beträchtlich übermalt sind. Ausserdem sind einige Gemälde aus Schloss Karlstein in die k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien versetzt worden: ein Bild des gekreuzigten Heilandes mit Maria und Johannes, dem Wurmser zugeschrieben, und zwei Brustbilder von Heiligen, zu jener von Theodorich gemalten Reihenfolge der Kirche zum heil. Kreuz gehörig. — An diese Werke in Karlstein schliessen sich noch die älteren Wandmalereien der Kapelle des heil. Wenceslaus, in dem Dome auf dem Hradschin zu Prag an, die sich am unteren Theile der Wände, zwischen ähnlichem Schmuck roher Edelsteine, wie in den genannten Kirchen, befinden. Auch sie sind jedoch sehr bedeutend übermalt.

In ihren allgemeinen Verhältnissen lassen die Werke dieser Schule das Schlichte und die einfache Würde des germanischen Styles erkennen, aber sie sind keineswegs als eine ausbildende Blüthe desselben anzuführen. Im Gegentheil mangelt es hier durchaus an edlerem, feinerem Formensinn, und plumpe, rohe, schwerfällige Bildungen beleidigen hier das

---

§ 10, a. An den Wänden der Kapelle des heil. Wenceslaus befinden sich, über den genannten Malereien, noch drei Reihen anderer Gemälde, die indess einer späteren Zeit, um das J. 1509, angehören und im Allgemeinen dem Style der Cranach'schen Compositionen verwandt sind. Hienach ist die Angabe Hirt's, a. a. O. S. 179, zu berichtigen.

Auge des Beschauers. Doch zeigen die Werke des Theodorich von Prag im Einzelnen manches Bessere und namentlich ist ihnen eine ungemeine Weichheit in der Farbenbehandlung
6. eigen. Diese Vorzüge treten insbesondere an einem Altargemälde, welches sich in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 33.) befindet und dem Theodorich zugeschrieben wird, in mehr erfreulicher Weise hervor. Das Bild zerfällt in zwei Abtheilungen: oben die Madonna mit dem Kinde, vor welcher Kaiser Karl IV. mit seinem Sohn Wenceslaus kniet, zwei Heilige zu ihren Seiten; unten der Prager Erzbischof Oczko von Wlassim und vier böhmische Heilige neben ihm. Auch in diesem Gemälde sieht man zwar noch eine ähnliche Schwerfälligkeit wie in den genannten Werken der Schule, zugleich aber eben jene eigenthümliche Weichheit in den jugendlichen Gesichtern, die bereits an Anmuth grenzt; auch die Gewandung ist sehr weich gehalten. — Die schönsten
7. Bilder der alten böhmischen Schule, die dem Verfasser bekannt geworden sind, befinden sich in der Theinkirche zu Prag: ein Ecce homo und eine Madonna mit dem Kinde, beides Brustbilder und besonders das letztere sehr anmuthig, zart und voll liebenswürdigen weichen Gefühles.

8. Noch ist ein grosses Mosaikgemälde anzuführen, welches sich am Aeusseren des Prager Domes, an der Südseite, befindet. Es zerfällt in drei Abtheilungen: in der Mitte Christus in der Glorie, von Engeln umgeben, sechs böhmische Heilige unter ihm, und noch tiefer die Donatoren des Werkes, Karl IV. und seine Gemahlin; auf der linken Seite Maria mit mehreren Heiligen, darunter die Auferstehung der Todten; auf der rechten Seite Johannes der Täufer, ebenfalls mit Heiligen, darunter die Verdammten. Der Styl dieses Werkes ist wiederum ziemlich roh und das Ganze mehr nur in Bezug auf die für Deutschland seltene musivische Technik merkwürdig.

9. Ausser dieser Glanzperiode Karls IV. wissen wir über die Entwickelung der Kunst in Böhmen, wo freilich die Hussitenkriege den Bildwerken arg mitgespielt haben, so viel wie Nichts. Doch dürfte noch Manches aus späterer Zeit erhalten

in, und bei näherer Nachforschung zu günstigen Resultaten
hren können. Als Beispiel erwähnen wir eines Bildes in der
er ständischen Gallerie zu Prag (XV, No. 77.), eines Altar-
mahles mit Flügeln, in dessen Mitte der Tod der Maria
rgestellt ist. Nach Analogieen mit den oben erwähnten
erken zu schliessen, scheint dasselbe der weiteren Entwik-
lung der Prager Schule im funfzehnten Jahrhundert anzu-
hören. —

§. 11. Zu einer ungleich grösseren Bedeutung entwik- 2.
elte sich in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahr-
underts eine andre Malerschule Deutschlands: die Schule
on Köln. Schon im Obigen (§. 9, 1, 2.) ist über den frü-
en Ruhm der Meister dieser Stadt und über das frühe Her-
rtreten des germanischen Styles in ihren Werken gespro-
en worden; jetzt vollendete sich bei ihnen dieser Styl in
iner trefflichsten Eigenthümlichkeit. Die zahlreichen Werke,
elche um diese Zeit aus der Schule von Köln hervorgingen,
agen das Gepräge eines so reinen und — in Rücksicht auf
e allgemeine Kunstentwickelung der Zeit — einen so ausge-
ildeten Schönheitssinnes, es vermahlt sich in ihnen ideale
uffassung und das Streben nach naturgetreuer Ausführung in
glücklicher Weise, wie solches in den nachfolgenden Pe-
oden der deutschen Kunst nicht wieder wahrgenommen wird.
ne eigenthümliche Sorgfalt und Hoheitlichkeit, die kindlich-
e Heiterkeit und Anmuth ist über diese Gestalten ausgegos-
n. Sie prangen in dem wärmsten Schmelze leuchtender
rben, und die Technik der Farbenbehandlung, die Weich-
it des Auftrages hat hier eine Vollendung erreicht, wie nir-
nd anders vor Einführung der Oelmalerei.

Die schriftlichen Nachrichten über die einzelnen Künst- 3.
r, denen diese Werke angehören, sind äusserst dürftig. Mit
estimmtheit indess unterscheidet man in den Gemählen die

---

§. 11. Passavant, Kunstreise S. 404 ff. — Der Verf. folgt in
e obigen Angaben dem Urtheil dieses vorzüglichen Kenners.

Arbeit zweier hervorstechender Meister, und man hat letztere nicht ohne die grösste Wahrscheinlichkeit, mit den Namen zweier Künstler der Zeit, deren ehrenvolles Gedächtniss uns aufbehalten ist, in Verbindung gebracht.

3. Der erste von diesen ist **Meister Wilhelm**, vermuthlich aus dem Dörfchen Herle bei Köln gebürtig und spätestens **1370** in Köln ansässig, von dem in gleichzeitigen Chroniken unter dem Jahre **1380** berichtet wird, dass er „der beste Maler in allen deutschen Landen gewesen sei und dass er einen jeglichen Menschen von aller Gestalt gemalt habe als hätte er gelebt." Die vorzüglichsten Gemälde, welche diesem Meister Wilhelm anzugehören scheinen, sind folgende:

4. Das Gemälde an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der St. Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388: Christus am Kreuz, zur Linken Maria und Petrus, zur Rechten Johannes Ev. und Castor, am Kreuze der Erzbischof Cuno, knieend und betend. Die Trefflichkeit des Ganzen (die leider bei einer neueren Restauration des Bildes beeinträchtigt worden ist), vornehmlich die äusserst bestimmte und lebendige Individualisirung in dem Kopfe des Erzbischofes (ein für jene Zeit seltener Vorzug) sind, in Gemeinschaft mit der entsprechenden Zeitbestimmung, die Hauptveranlassung, das Bild dem genannten Künstler zuzuschreiben. — Die-

5. sem verwandt sind die Malereien des grossen Altarwerkes aus der Kirche St. Clara zu Köln, gegenwärtig in einer der Kapellen des dortigen Domes befindlich. Sie stellen, wenn die Flügelthüren des Altares aufgeschlagen sind, in zwei Reihen übereinander, zwölf Scenen aus dem Jugendleben Christi und eben so viel aus seiner Leidensgeschichte dar; auf den Aussenseiten der Flügel sieht man, in der oberen Reihe, Christus im Grabe stehend und mehrere Heilige zu seinen Seiten, auf der unteren Christus am Kreuz, ebenfalls mehrere Heilige neben ihm. Die Köpfe in diesen Bildern (und so auch in den folgenden) sind meistens lieblich, besonders die der Frauen, ihre Form rundlich, das Kinn etwas spitz; der Ausdruck nicht sehr lebhaft, aber richtig;

die Proportion ist etwas lang und die Figuren wiederum in etwas gesucht graziöser Stellung. Da eine gewisse Verschiedenheit in der Ausführung bemerkbar ist und man fast mit Bestimmtheit drei verschiedene Hände unterscheiden kann, so deutet man dies auf den Antheil zweier Gehülfen an der Arbeit des Meisters. — Sodann zwei höchst anmuthvolle Bilder von kleinerer Dimension: die heilige Veronika mit dem 6.
Schweisstuche, in den unteren Ecken des Bildes kleine musizirende Engel, im Besitz des Königs von Baiern (ehemals in der Boisserée'schen Gallerie); — und eine Madonna mit dem 7.
Kinde, zwei weibliche Heilige auf den Seitenflügeln des Bildes, aussen die Verspottung Christi, im städtischen Museum zu Köln: in beiden Bildern ein wunderbarer Schmelz in der Behandlung der Farbe, der besonders der Carnation einen höchst eigenthümlichen Reiz verleiht. — An diese Bilder schliessen sich als nahe verwandt, wenngleich in geringerer Vollendung, an: Ein Altärchen mit einer Anbetung der Kö- 8.
nige und Heiligenfiguren auf den Flügelbildern, im Besitz des Bauinspektors Hrn. de Lassaulx zu Coblenz; — ein Altärchen 9.
in der Gemälde Gallerie des Berliner Museums (III, No. 175), Maria mit dem Kinde auf einer Wiese sitzend und weibliche Heilige zu ihren Seiten; — ein andres Gemälde derselben 10.
Gallerie (III, No. 179), welches in einer zahlreichen Folge kleiner Darstellungen die Leidensgeschichte Christi enthält. U. a. m.

Von dem bedeutenden Einfluss, welchen dieser Meister 11.
Wilhelm auf die Kunst seiner Zeit ausübte, giebt eine namhafte Anzahl von Bildern seiner Schüler, die zu Köln, so wie an andern Orten, namentlich in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie, vorkommen, mannigfaches Zeugniss.

---

§. 11, 6. In Strixner's lithographischem Werke: „Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée" etc. wird obiges Gemälde, gleich vielen andern eines ähnlichen Styles, als ein Werk „byzantinisch-niederrheinischer" Schule bezeichnet, — eine Benennung, die nicht wohl zu begründen sein dürfte.

12. Einem unter Wilhelms Schülern war es beschieden, vorzüglichen Leistungen des Lehrers Vorzüglicheres an Seite zu stellen und dessen bedeutsames Streben zur sc sten Entwickelung zu fördern. Dies ist der Meister des rühmten Kölner Dombildes, welcher, nach wohlbegrün Hypothesen, **Meister Stephan** genannt war. Auch bei sieht man, vornehmlich in den weiblichen Köpfen, die rundliche Bildung und dieselbe Weichheit der Farbenbe lung, die er jedoch mit einer grösseren Kraft und Kla des Tones zu verbinden wusste. Seine Proportionen menschlichen Körpers sind etwas kürzer als die bei se Vorgänger und insbesondere unterscheidet er sich von di in seiner weiteren Ausbildung, durch ein glückliches St nach einer grösseren Individualisirung. Die folgenden W werden mit Sicherheit der Hand dieses Künstlers zugeschri

13. Die Bruchstücke eines grossen Altarwerkes aus der nediktiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn. Die inneren gelbilder desselben, mit den würdevollen Gestalten von steln und Heiligen, einzeln unter gemalten Tabernakeln hend, in der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie (im B des Königs von Baiern); ebendaselbst die Verkündigung

14. Christus am Oelberge; zwei andre Tafeln im städtischen seum zu Köln. In diesen Gemälden erscheint Stephan ein unbezweifelter Schüler des Wilhelm.

Die schönste Eigenthümlichkeit dieses Meisters en

15. sich in dem berühmten Altargemälde, welches, früher i Kapelle des Rathhauses zu Köln befindlich, gegenwärtig der Kapellen des dortigen Domes schmückt. Das Bild (nach der Deutung einiger darauf befindlicher Zeichen Jahrzahl 1410. Es ist ein Mittelbild mit Flügeln, auf d wenn sie geschlossen sind, die Verkündigung Mariä d stellt ist. Im Innern sieht man, auf dem Mittelbilde, die betung der Könige: die heilige Jungfrau auf dem Thron

---

§. 11, 15. Wallraf im „Taschenbuch für Freunde altdeu Zeit und Kunst auf das Jahr 1816. Köln." S. 349—389.

zend und von einem langen dunkelblauen, mit Hermelin gefutterten Mantel umflossen: zu ihren Seiten die beiden älteren Könige kniend, der jüngere und die Personen des Gefolges umhergereiht. Auf den Seitentafeln sind die Stadtpatrone von Köln dargestellt, zur Rechten der heil. Gereon in goldenem Panzer und blausammtnem Wappenrock, mit seinen Kriegsgesellen; zur Linken die heil. Ursula mit ihren Geleitern und der Schaar ihrer Jungfrauen. Dies Gemälde zeichnet sich durch Feierlichkeit und Gemessenheit der Gesammt-Anordnung, durch eine Tiefe und Kraft des Tones, durch einen Reiz und eine Harmonie der Färbung aus, welche, trotz der sonst minder günstigen Temperamalerei, hier an die Pracht der venetianischen Oelmalerei grenzt. Die Composition ist in grossartiger Einfalt angeordnet, die Ausführung des reichen Details mit sorglichstem Fleisse beendet, und über das Ganze der Hauch einer idealen Anmuth und Schönheit hingegossen, der in der Lieblichkeit der Maria mit ihrem göttlichen Kinde, in der ruhigen Würde der anbetenden Könige, in der jugendlichen Fülle und Zartheit der heiligen Jungfrauen und der sie begleitenden Ritter auf gleiche Weise hervorleuchtet. — An dies grossartige Werk schliesst sich ein kleines nicht min- 16.
der treffliches Gemälde desselben Meisters an, welches sich im Besitz des Hrn. von Herwegh zu Köln befindet. Es stellt die heilige Jungfrau vor, die mit holdseliger Miene, das Christkind im Schooße haltend, auf einer blumenreichen Wiese, von kleinen Engeln umgeben, sitzt; eine Rosenlaube wölbt sich über sie; oben, in goldnen Wolken, thront Gott-Vater und neben ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Auch dies Bildchen ist von klarer und kräftiger Färbung und äusserster Zartheit in der Ausführung.

Aus der späteren Zeit Stephans ist sein drittes grosses 17.
Altarwerk, welches sich früher in der Kirche des heil. Lauretius zu Köln befand, gegenwärtig jedoch an drei verschiedenen Orten verstreut ist. Das innere Mittelbild desselben, im Kölner Museum befindlich, stellt das jüngste Gericht dar: Christus, auf Wolken thronend, Maria und Johannes zu seinen

Seiten; kleine Engel mit den Passionsinstrumenten umgeben ihn. Unten, zur Rechten des Heilandes, ist die Pforte des Himmels; vor ihr Petrus und einige musicirende Engel; die Schaar der Seligen geht ein. Zu Christi rechter Seite die Hölle mit den Verdammten. Dieses Bild zeichnet sich durch eine gut verstandene und nach dem Leben studirte Zeichnung der nackten Figuren aus; doch ist mehr Wahrheit darin als Schönheit. Der Gegenstand desselben lag ausser der eigenthümlichen, auf Ruhe und Anmuth gerichteten Sphäre des Künstlers, und trotz des sehr kräftigen Tones der Färbung, welcher darin herrscht, fehlt doch die Tiefe der Charakteristik und die ernste Erhabenheit, welche der Gegenstand erfor-
18. derte. — Dasselbe gilt auch von den Seitenbildern, welche in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der zwölf Apostel darstellen und im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main aufbewahrt werden. Hier fand der Künstler noch weniger Gelegenheit zur Entwickelung seiner vorzüglicheren Eigenschaften und die Darstellung der gemeinen leidenschaftlichen Charaktere erscheint hier bereits, auf die nächstfolgende Entwickelungsperiode der deutschen Kunst hindeutend, zur Kari-
19. katur verzerrt. — Die äusseren Bilder der Flügel dagegen, deren jeder die Gestalten von drei Heiligen enthält und die der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung angehören, zeigen wiederum den Meister in seiner eigenthümlichen Reinheit und Milde.

Von Schülern und Nachahmern dieses Meister Stephan ist eine bedeutende Anzahl von Gemälden erhalten, nament-
20. lich in Köln, wo u. a. eine Reihenfolge mit der Legende der heil. Ursula in der Kirche gleiches Namens, mehrere im städ-
21. tischen Museum, andre in den Sammlungen der Herren Lyversberg, Schmitz u. s. w. bemerkenswerth sind. — Andre befinden sich unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung und namentlich ist unter diesen das anmuthvolle
22. Bild einer Krönung Mariä (gegenwärtig in der Gallerie der Moritzkapelle zu Nürnberg) ausgezeichnet. — Mehrere in der
23. Gallerie des Berliner Museums, unter denen besonders zwei

mälde, die Findung des heil. Kreuzes und die Anbetung
r Könige (III, No. 161, 162.) genannt zu werden verdie-
n. — Eben so eine anmuthvolle Darstellung im Tempel, 24.
m J. 1447, in der Gallerie zu Darmstadt.

Ebenbieher gehört ein, im Besitz des Hrn. Dr. Kerp in 25.
de befindliches Miniaturbild, acht weibliche Heilige darstel-
nd, welches der Behandlungsweise des Meister Stephan sehr
he steht und in der Anordnung, in der Feinheit der Zeich-
ung und Lieblichkeit der Bewegungen höchst ausgezeichnet
. — Zu den bedeutenderen Miniaturen im Style der Kölner 26.
hule dieser Zeit dürften auch diejenigen gehören, welche
n in der Paulinischen Bibliothek zu Münster (früher in der
rtigen Dombibliothek) befindliches Missale in reicher Folge
hmücken.

Im weiteren Entwickelungsgange der Kölner Schule wer-
n andre Einflüsse sichtbar, welche bereits einer späteren
ntwickelungsperiode angehören.

§. 12. Eine eigenthümliche Verzweigung der Schule des 1.
Meister Wilhelm von Köln zeigt sich in der ersten Hälfte
nd nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in West-
halen. Leider ist jedoch die Geschichte der älteren west-
hälischen Kunst sehr im Dunkeln, da es hier bis auf die
euteste Zeit an allem Interesse für Erforschung und Siche-
ung der Monumente gefehlt hat und auch gegenwärtig dieses
nteresse nur erst von Wenigen getheilt wird. — Zunächst
rgiebt sich das Verhältniss der westphälischen Schule zu der 2.
on Köln aus einigen, ehemals im Kloster St. Walburg zu
ast befindlichen Gemälden, die gegenwärtig in dem Provin-
ial Museum zu Münster bewahrt werden. Das früheste von
iesen, ein grosses Altargemälde, welches einer Inschrift zu
olge der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts ange-
hört und in der Mitte den Tod der Maria, auf den Seiten-

---

§. 11, 25. Becker, im Museum, 1835, No. 19, S. 391 ff.
§. 12, 2—4. Becker, im Museum, 1835, No. 47, S. 374 f.

bildern die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellt, hat nur die allgemeinen Kennzeichen des Kölner Styles und ist in der Ausführung noch mannigfach unbeholfen. —

3. Bedeutender ist ein zweites Gemälde, welches die Krönung der Maria und auf den Seiten, in besonderen Abtheilungen, die beiden Patrone des Klosters, St. Augustin und die heilige Walburg darstellt. Hier ist die Komposition des Bildes von grossartiger Würde, der Ausdruck in den Köpfen voll Anmuth, die Gewandung in edlem einfachen Styl, und das Ganze erinnert bedeutend an die Weise des Meister Wilhelm. —

4. Zwei kleinere Gemälde, früher Flügelthüren eines Tabernakels, die heil. Dorothea und Otilia darstellend, vermählen hiemit eine ausserordentliche Grazie, welche der Weise des Fra Giovanni da Fiesole in gewissem Grade verwandt ist.

5. Ein ähnliches Verhältniss, wie bei den genannten, findet auch bei mehreren, in der Marienkirche zu Dortmund vorhandenen Gemälden statt, welche dort jedoch ihrem Untergange Preis gegeben sein sollen.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts finden sich die Beispiele einer höchst eigenthümlichen Kunstblüthe in

6. Westphalen. Das schönste Beispiel derselben war ein grosses Altarwerk in der Kirche des ehemaligen Klosters Liesborn bei Münster vom J. 1465, welches jedoch bei der Aufhebung des Klosters gleichgültig verschleudert und nachmals theils in einzelne Stücke zerschnitten, theils gänzlich vernichtet wurde. Die Reste desselben befinden sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. Regierungsrathes Krüger zu Aachen. Dies sind, aus dem Mittelbilde: der Kopf des gekreuzigten Erlösers, und der obere Theil der sechs Heiligen, welche zu dessen Seiten standen; die Köpfe sämmtlich von eigenthümlicher Schönheit und von grossem Liebreiz, namentlich der Kopf des heil. Bernhard mit dem Ausdrucke einer sanften, wahrhaft überirdischen Begeisterung. Ferner, von den acht Darstellungen der Flügelbilder: die Verkündigung, die Darstellung im

---

§. 12, e. Passavant, Kunstreise, S. 400 ff.

Tempel und ein Bruchstück von der Anbetung der Könige. Diese sind mit vieler Sorgfalt ausgeführt und die Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, ohne jedoch auf täuschende Naturwahrheit auszugehen; vielmehr ist dem Meister dieser trefflichen Gemälde etwas Ideales, etwas von der Innigkeit und frommen Milde eigen, die wiederum an Fra Angelico da Fiesole erinnert, zugleich etwas von dem offenen Liebreize des Gentile da Fabriano; doch ist er ganz deutsch und in der Behandlungsweise der Carnation dem Meister Wilhelm von Köln nahe verwandt. Im Faltenwurf ist er einfach und gross, in der Färbung klar und zart, der Ton selbst hat noch etwas von der Temperamalerei, obgleich die Bilder bereits mit Oelfarben vollendet sind. In der Zeichnung ist er viel edler als selbst der Meister des Kölner Dombildes (Stephan), und seine Figuren haben gute Verhältnisse.

Noch besitzt Hr. Krüger eine Folge von sieben Bildern 7.
eines andern, gleichzeitigen Meisters (eine Krönung Mariä und sechs Scenen der Passion), die jedoch den obengenannten weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Formen gleichkommen.

Von einem Schüler jenes Liesborner Meisters existirt 8.
noch ein grosses Altarblatt von vier Tafeln, in der Mitte die Kreuzigung und die Kreuzabnahme und auf den Flügeln acht Scenen aus dem Leben Christi darstellend. Ein Theil der letzteren wiederholt genau die Compositionen des Meisters, welche sich im Besitz des Herrn Krüger befinden, doch ist eine grosse Verschiedenheit des Ausdruckes wahrzunehmen. Der Maler dieses Bildes steht jenem in der Technik sehr nahe, aber er besitzt weniger Liebreiz und Innigkeit.

Eine bedeutende Sammlung von Gemälden der altwest- 9.
phälischen Schule befindet sich ausserdem im Besitz des Herrn Regierungsrathes Barthels, gegenwärtig ebenfalls in Aachen.

---

§. 12, 8. Briefliche Mittheilung des Hrn. L. Becker zu Münster.

§. 13. Schliesslich ist noch einiger Wandmalereien zu gedenken, welche den germanischen Sty in grösserer oder geringerer Vollendung zeigen und zum Theil in nahem Bezuge zur Kölner Malerschule stehen. Letzteres dürfte vor-
1. nehmlich mit den Malereien der Fall sein, welche sich an den Gewölben des Kapitelsaales von Brauweilet (in der Gegend von Bonn) befinden und auf die neuerlichst aufmerksam gemacht ist: die einfach würdige alterthümliche Gewandung, der milde Ausdruck der Gesichter im Charakter der alten Meister von Köln, die schlanken Verhältnisse der Figuren bei edler Bildung werden als das allgemein Bezeichnende dieser Arbeiten
2. hervorgehoben. — Auch die Wandmalereien im Chore des Domes zu Frankfurt a. M. vom J. 1427, welche im vorigen Jahrhundert übertüncht, in neuerer Zeit jedoch wieder gereinigt worden sind, zeigen verwandte Motive mit denen der Kölner Schule: sie stellen der Hauptsache nach, in einer Folge von 28 kleineren Bildern die Geschichte des heil. Bartholomäus, und in zwei grösseren Bildern zu den Seiten des Altares eine Scene der Offenbarung und Christus als Gärtner vor der Maria Magdalena dar. Auch bei ihnen wiederholen sich die allgemeinen Typen der Schule, namentlich jener weiche Ausdruck in den Köpfen, bei kürzerem Gesammtverhältniss der Figuren: vortrefflich ist hier ein dornengekrönter Christuskopf, welcher unter anderen Gegenständen, in einer Füllung des steinernen gothischen Chorstuhles, der an der einen Wand des Chores steht, enthalten ist. — Als eine der
3. vorzüglichsten Arbeiten dieser Zeit ist ein Wandgemälde zu nennen, welches sich in der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in einer Nische des südlichen Kreuzflügels, befindet und von Hrn. Dr. Lucanus zu H. neuerdings mit glücklichem Erfolge von vielhundertjähriger Tünche befreit ist. Es stellt den Tod der Maria dar und zeichnet sich, soviel sich in dem jetzigen traurigen Zustande der Kirche und bei den mancherlei Beschädigungen, die das Bild in früherer Zeit erlitten, er-

---

§. 13, 1. Fr. Mertens, im Museum, 1836, No. 22, S. 175

kennen lässt, durch einen hohen Adel der Gestalten, sowie durch die Ausbildung schöner, würdiger Charaktere sehr vortheilhaft aus. In ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff derselben Kirche ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht worden, aber durch Nässe und dergl. in hohem Grade verdorben. Vielleicht dürften diese Werke Anlass geben, auch für die Erforschung einer gleichzeitigen eigenthümlichen Kunstblüthe in den sächsischen Gegenden, wo schon aus der früheren Entwickelungsperiode der Kunst mannigfache Zeugnisse erhalten sind, zu glücklichen Resultaten zu gelangen. — Ob die merkwürdigen Wand- a. gemälde, welche in neuerer Zeit im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg unter dickem Kalkbewurf entdeckt und sodann restaurirt worden sind, dieser oder einer früheren Zeit angehören, sind wir nicht im Stande zu bestimmen.

---

§. 13, a. Teh. Kunstblatt, 1832, No. 37.

Drittes Buch.

Selbständige Entwickelung der niederländischen und deutschen Kunst.

Erster Abschnitt.

Meister des funfzehnten Jahrhunderts.

§. 14. Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts tritt wiederum ein neues Element in der Entwickelung der Kunst bei den deutschen Völkerschaften hervor, dasselbe, welches sich auch in Italien, im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts als vorherrschend zeigt, — jener Natursinn, jenes Bestreben, durch gründlicheres, bis ins Einzelne durchgeführtes Studium und durch lebendigere Vergegenwärtigung der Darstellung, die Kunst von äusserlichen, architektonischen Gesetzen zu befreien und zu selbständiger Gültigkeit zu erheben.

A. Die altflandrische Schule.

1. §. 15. Die Schule von Flandern, an deren Spitze die Brüder Hubert und Johann van Eyck stehen, bezeichnet den ersten Beginn dieser neuen Richtung, so wie in Rücksicht auf die überwiegende Mehrzahl ihrer Erscheinungen, den Gegensatz gegen die Richtung der vorigen Periode. Das Ab-

---

§. 15 ff. Dr. Waagen: Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — (Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe, a. m. O.)

geschlossene einzelner idealer Gestalten oder symmetrisch geordneter Gruppen wird verlassen, der starre Glanz des goldenen Grundes hinweggethan und dem Blick die Möglichkeit eröffnet, in die Tiefe und Weite vorzudringen, — zugleich aber auch im vollsten Grade von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Die ganze Welt der Erscheinungen, — Himmel und Erde, Nähe und Ferne, anmuthvolle Bergzüge, grünende Matten, fruchtreiche Bäume, die Behaglichkeit und der Schmuck menschlicher Wohnungen, das mannigfachste Geräth und Bedürfniss des Lebens, — Alles wird in den Werken, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden, widergespiegelt. Die menschlichen Gestalten gehören solcher Umgebung an; sie stehen in nothwendiger Beziehung zu derselben und bilden erst mit ihr vereint ein vollkommenes Ganze von eigenthümlicher Bedeutung. Die Ausführung zeugt von liebevollstem Eingehen auf alles Einzelne und bringt es hierin zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit. Zwar werden hie und da noch manche Mängel bemerklich, manche Härten in der Modellirung und im Faltenbruche der Gewandung, auch scheint es noch an einem gründlichen, anatomisch richtigen Verständnisse des Körpers zu fehlen; aber es verschwinden diese Mängel wiederum in der harmonischen Zusammenstimmung des Ganzen, die sich äusserlich in dem Einklange klarer leuchtender Farben und dem Spiele des Lichtes, innerlich in einer gemüthvollen, im Einzelnen selbst tiefsinnigen Weise der Auffassung ausspricht, so dass wir hier eine Heiligung und Verklärung des irdischen Lebens in Mitten seiner irdischen beschränkten Verhältnisse wahrzunehmen glauben. Die von den Brüdern van Eyck herrührende Erfindung, oder vielmehr Verbesserung der Oelmalerei gab für solche weiteren Entwickelungen der Kunst die nöthigen technischen Mittel an die Hand. Die Blüthe und Macht, zu welcher sich die flandrischen Städte zu jener Zeit emporgeschwungen hatten, Lebenslust und Vaterlandsliebe, allgemeine Verbreitung eines kräftig religiösen Sinnes, hatten den Boden bereitet, welcher eine solche Kunst wohl zu nähren im Stande war.

2. Uebergänge aus dem früheren germanischen Styl in diese neue Richtung sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Zwar lässt sich voraussetzen, dass jenes grössere Naturstudium, vornehmlich was die schon so höchst vollendeten landschaftlichen Gründe anbetrifft, nicht ganz unvorbereitet eingetreten sein dürfte: auf jeden Fall indess wird der gesammte Fortschritt dieser Zeit minder als das letzte Glied einer zusammenhängenden, allmählig abgewickelten Kette, denn als ein wesentlich neues Moment betrachtet werden müssen. Die geschichtlichen Entwickelungen gehen überhaupt nicht in allmählig aufsteigender Linie, sondern in einzelnen grossen Pulsschlägen vor sich, und der gegenwärtige Fall musste um so gewaltiger und durchgreifender hervortreten, als zwei Meister jene neue Richtung ins Leben riefen, die den grössten Künstlern aller Zeiten zugezählt werden müssen und die überdies bei ihren vorzüglichsten Arbeiten in brüderlicher Eintracht zusammenwirkten.

3. Es erhellt ferner aus gewissen Partieen in einzelnen Werken der Brüder van Eyck, dass eben sie selbst noch an der Grenze des Ueberganges stehen, indem sie in einzelnen Gestalten noch das statuarisch Feierliche und Hochwürdige jenes früheren Styles beibehalten und nur die vorgefundenen Motive lebendiger durchgebildet haben. Diese Gestalten (die ohne Zweifel dem älteren Bruder, dem Hubert, zuzuschreiben sind, während der jüngere, Johann, mehr der unabhängigen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nachzugehen scheint) geben ihren gemeinschaftlichen Arbeiten jene Hoheit und Grösse, welche ihre Schüler und Nachfolger nicht mehr erreicht haben. Ja, aus der Darstellung gewisser Nebendinge geht hervor, dass selbst zu ihrer Zeit und in ihrer Umgebung jener ältere Styl noch vollkommen in Anwendung sein musste *).

---

*) So sieht man z. B. in der Gruppe singender Engel auf dem unten (§. 16, 4.) besprochenen Bilde, und zwar in der Stickerei des Messgewandes, welches der vorderste Engel trägt, noch kleine Darstellungen, eine Madonna mit dem Kinde und einen Christus, die ganz in dem früheren Style ausgeführt sind; ähnlich der grosse goldne

Hubert van Eyck ist um das J. 1366 geboren und 1426 gestorben; Johann's Geburtsjahr fällt ungefähr gegen 1400, er starb 1445. Als der Geburtsort beider Brüder wird die kleine Stadt Maaseyck genannt: ihr nachmaliger Wohnort war Brügge, welche Stadt gerade in jener Zeit den höchsten Gipfel ihrer Blüthe erreicht hatte. Johann war der Schüler seines Bruders; auch ihr Vater soll ein Maler gewesen sein; ebenso wird auch ihre Schwester Margaretha als eine vorzügliche Künstlerin gerühmt. An Philipp dem Guten, der im Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern antrat, fand Johann einen hohen Gönner und ward von ihm zu seinem geheimen Rathe ernannt.

§. 16. Das berühmteste Werk beider Brüder ist das grosse Altarwerk, welches von ihnen für die Kirche des heil. Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent gemalt und am 6. Mai des Jahres 1432 vollendet wurde. Hubert, der ältere, ist, der erhaltenen Inschrift zufolge, der Erfinder des Ganzen; er starb jedoch bereits während der Arbeit und liegt (wie auch die Schwester Margaretha) in derselben Kirche begraben. — Es war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk: zwei Hauptbilder, das eine über dem andern, und jedes mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügelbildern versehen. Waren die Flügel geschlossen, so erblickte man oben die Verkündigung Mariä, die Verheissung der Erlösung für das sündige Geschlecht; unten, grau in grau gemalt, die Statuen der Schutzpatrone des Doms, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; zu ihren Seiten die knieenden Bildnisse der Stifter des Gemäldes, des Genter Patriciers Judocus Vyts und seiner Gemahlin Lisbette. Oeffneten sich die Flügel (was

---

Knopf, welcher das Messgewand des zweiten Engels zusammenhält, mit der Reliefligur Christi.

§. 16. Dr. Waagen: „Ueber das von den Brüdern H. und J. van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde"; im Tübinger Kunstblatt, 1824, No. 23—27. — Uebersetzt etc. als *Notice sur le chef-d'oeuvre des frères van Eyck trad. de l'Allemand; augmentée de notes inédites sur la vie et sur les ouvrages de ces célèbres peintres, par L. de Bast. Gand*, 1825.

aber nur an Festtagen geschah), so sah man auf dem oberen, aus drei Tafeln bestehenden Mittelbilde den dreieinigen Gott, den König des Himmels und der Erde, zu seinen Seiten die heilige Jungfrau und den Täufer Johannes; auf den Flügelbildern Engel, welche mit Gesang und heiliger Musik das Lob des Allerhöchsten verkünden; zuäusserst Adam und Eva, als die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit. Das untere Bild zeigte das Lamm der Offenbarung, dessen Blut in einen Kelch fliesst, darüber die Taube des heiligen Geistes; das Lamm wird von Engeln angebetet, deren einige die Leidens-Instrumente tragen; vier zahlreiche Gruppen treten von den Seiten herzu: die heiligen Märtyrer und Märtyrerinnen, der weltliche und der geistliche Stand; im Vordergrund der Brunnen des Leben, in der Ferne die Thürme des himmlischen Jerusalem. Andre ziehen auf den Flügelbildern zur Verehrung des Lammes heran; zur Linken diejenigen, die durch weltliches Handeln für das Reich des Herrn gewirkt, die Streiter Christi und die gerechten Richter; zur Rechten die, welche durch Entsagung und Entäusserung des Irdischen geistig gewirkt, die heiligen Einsiedler und Pilger. Ein Untersatzbild, welches das Fegefeuer darstellte, beschloss das Ganze. Ein grosser Gedanke, der Gedanke der Versöhnung, der Grundgedanke des Christenthums, ging durch dies reiche Werk, und alles noch so mannichfaltig gestaltete Einzelne bezog sich auf diesen einen Mittelpunkt."

2. Das Werk ist gegenwärtig zerstreut. Nur die Mittelbilder und die Tafeln mit Adam und Eva befinden sich noch in Gent; das Untersatzbild ist frühe verdorben und verloren; die andern Gemälde sind eine der vorzüglichsten Zierden der Gallerie des Berliner Museums.

3. Die drei Gestalten des oberen Mittelbildes sind noch ganz in der Würde und statuarischen Ruhe jenes früheren Styles entworfen; auch sind sie auf Tapeten- und Goldgrund (wie durchweg in der früheren Zeit Sitte war) gemalt. Aber sie vereinen mit dem typisch Ueberlieferten bereits eine glückliche Belebung und Unmittelbarkeit der Darstellung; sie ste-

ben an der Grenzscheide zwischen zwei verschiedenen Stylen, und aus dem Trefflichen beider bilden sie ein wunderbares, höchst ergreifendes Ganze. Alterthümlich ernst und feierlich sitzt die Gestalt des himmlischen Vaters dem Beschauer gerade zugewandt, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes erhoben, in der linken ein kristallenes Scepter; das Haupt mit der dreifachen Krone, zum Zeichen der Dreieinigkeit, bedeckt. Die Züge des Gesichts sind denen nachgebildet, welche die alte Tradition der Kirche Christo zuschreibt, aber mit grossem Adel und Ebenmaass; der Ausdruck ist machtvoll und leidenschaftslos. Das ungegürtete Gewand des Herrn hat eine volle rothe Farbe; ebenso der Mantel, der über der Brust mit einer reichen Agraffe zusammengehalten wird, ebenmässig von beiden Schultern herabfliesst und in schönen Falten über die Füsse geschlagen ist. Hinter der Gestalt, bis zu ihrem Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikans (eines bekannten Symboles des Erlösers); hinter dem Haupte ist Goldgrund, darauf im Halbkreise drei Sprüche, die wieder den Dreieinigen — als Allmächtigen, Allgütigen und als freigebigsten Vergelter — bezeichnen. — Gleiche Hoheit gewahrt man in den beiden andern Gestalten des Mittelbildes, welche beide, in heiligen Büchern lesend, dem Herrn zugewandt sitzen; Johannes in dem Charakter ascetischen Ernstes; Maria in dem Ausdrucke stiller Anmuth und einer Reinheit der Gesichtsbildung, die den glücklicheren Erzeugnissen italienischer Kunst nahe kömmt.

Die oberen Mittelbilder hält man, zum grössten Theile wenigstens, für ein Werk des Hubert und nimmt die weichere Behandlungsweise, den tieferen, mehr bräunlichen Ton derselben als ein charakteristisches Merkmal der Technik dieses Künstlers an. Die Seitenflügel mit den singenden und musicirenden Engeln dagegen werden dem Johann zugeschrieben, indem sie dieselbe grössere Bestimmtheit und Schärfe zeigen, welche den unabhängigen Werken des letzteren eigen ist. Auf dem Flügel zur Seite der Maria stehen acht Engel singend vor einem Notenpulte; sie sind als Chorknaben darge-

stellt, geschmückt mit prächtigen Messgewändern und Kronen. Der Glanz der edlen Stoffe und Steine ist mit vollendetster Meisterschaft wiedergegeben, das Notenpult aufs Zierlichste mit gothischen Ornamenten und Figuren geschmückt; auch die Gesichter haben viel Ausdruck und Leben; doch ist hier über dem Bestreben einer möglichst sorgfältigen Naturnachahmung, welche sogar die verschiedenen Stimmen des doppelt besetzten Quartetts mit grösster Sicherheit unterscheiden lässt, der Hauch einer höheren Heiligung bereits verloren gegangen. Auf dem andern Seitenflügel ist eine Orgel, davor ein ähnlicher Engel (wenn nicht vielleicht die heil. Cäcilia) sitzt, der sinnig und gedankenvoll die Tasten berührt; hinter der Orgel stehen andre mit verschiedenen Saitenmstrumenten. Hier sieht man in den Köpfen ungleich mehr innerliches Gefühl und Milde; Stoffe und Geräth sind mit derselben Meisterschaft behandelt. — Die äusseren Seitenflügel der oberen Reihe, welche Adam und Eva, einander gegenüberstehend, darstellen und sich in Gent befinden, sind dem Reisenden unzugänglich, da sie, wie man sagt, aus grossem Zartgefühl unter strengstem Verschluss gehalten werden. Der Versuch, lebensgrosse nackte Figuren mit sorgfältigstem Eingehen auf das Einzelne zu malen, soll hier sehr glücklich gelungen und nur eine gewisse Trockenheit in der Zeichnung sichtbar sein. Eva hält in ihrer Rechten die verbotene Frucht. Auf den Füllungen, welche die Oekonomie des Altarwerkes über diesen Tafeln nothwendig machte, sind kleine, grau in grau gemalte Darstellungen enthalten: über Adam das Opfer des Cain und Abel, über Eva der Tod Abels. (Also die Erbsünde und ihre unmittelbare Folge, der Tod.)

6. Das untere Mittelbild, die Anbetung des Lammes, schreibt man ebenfalls, der Ausführung nach, dem Johann van Eyck zu. Die Anordnung desselben ist streng symmetrisch, wie sie durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt werden musste. Neben dieser Symmetrie ist aber in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, ebenso auch in den einzel-

nen Gestalten, welche mehr aus den vier grossen Gruppen hervortreten, eine solche Anmuth, dass alles Harte und Strenge wiederum aus jenem Symmetrischen verschwindet.

Die Flügelbilder zur Rechten des eben genannten (die Einsiedler und Pilger) haben in der Behandlungsweise mehr von der Art des Hubert, während die gegenüberstehenden die Hand des Johann erkennen lassen. Das äusserste Bild zur 7. Rechten, welches die heiligen Pilger darstellt, ist indess minder bedeutend. Hier sieht man den heil. Christoph, der die Welt durchwanderte um den mächtigsten Herrn zu finden, riesengross voranschreiten; eine Schaar kleinerer Pilger, verschiedenen Alters, folgt ihm; zwischen schlanken Bäumen sieht man in ein fruchtbares Thal hinaus. Das weite, rothe Gewand des Christoph erinnert in der Führung der Falten, wie jene oberen Mittelbilder, noch bestimmt an den älteren Styl, doch ist es nicht glücklich behandelt; auffallend ist auch der seltsam bizarre, verwunderliche Ausdruck in den Gesichtern der Uebrigen. Wohl möglich daher, dass die Ausführung dieses Bildes von einem andern Schüler Huberts herrührt, der, minder selbständig, sich mehr an die Technik des Meisters halten mochte und des letzteren Streben nach Charakteristik bis zur Karikatur übertrieb. — Ungleich anziehender ist das 8. folgende Bild, welches die Schaar der heiligen Einsiedler, aus einer Felsschlucht hervortretend, darstellt. Voran schreiten die beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gaben, Paulus der Eremit und Antonius; den Zug beschliessen die beiden heiligen Frauen, die ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zugebracht, Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdrucke sind hier die einzelnen Köpfe; ein jeder trägt die Geschichte seines Lebens in seinen Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der eine kräftiger, andre gemüthlicher, befangener, hinfälliger; begeisterte Fanatiker erheben wild ihr Haupt, während andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke nebenherschreiten und wieder andre noch ringen im Kampfe mit ihrer irdischen Na-

tur. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt: ein Bild, das jederzeit den ersten Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen und zu dessen Verständniss es nicht erst einer Untersuchung über die besonderen Zeit- und Ortsverhältnisse des Künstlers, der es geschaffen, bedarf. Höchst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und drüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume; das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Natur verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vorgrund zurückgeführt würde.

9. Verschieden von dieser so höchst charaktervollen Auffassung zeigen sich die beiden andern Flügelbilder, deren Gegenstand jedoch schon nicht so mannigfach wechselnden Ausdruck erlaubte. Hier ist es mehr der gemeinsame Ausdruck einer ruhigen Seelenstimmung, eines klar bewussten Wollens, zugleich die kunstreiche Darstellung irdischer Pracht und Glanzes, was den Beschauer fesselt. Die Technik ist die des Johann, bestimmt, klar und höchst sauber in der Ausbildung des Einzelnen, wie es hier der Gegenstand erforderte, während jene weichere, mehr dem Gefühl als dem Verstande folgende Technik des Hubert trefflich zu den Einsiedlern passte.

10. Auf dem ersten Flügelbilde zur Linken reiten die Streiter Christi auf schönen Pferden, schlichte edle Gestalten in leuchtenden Harnischen und buntgeschnittenen Waffenröcken. Die drei vordersten mit den wallenden Fahnen sind, wie es scheint, die Schutzpatrone der drei alten flandrischen Genossenschaften, die ihre Grafen im Kreuzzuge begleiteten, St. Sebastian, St. Georg und St. Michael. Kaiser und Fürsten folgen ihnen. Ausserordentlich schön und vollendet ist auf diesem Bilde die Landschaft mit reichen, anmuthig gestalteten Bergzügen und leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken. — Das

11. andre Bild stellt, ebenfalls zu Pferde, die gerechten Richter dar, auch hier sehr edle und schöne Gestalten. Vorn reitet auf einem prächtig geschmückten Schimmel, in blauem Sammtpelze, ein milder freundlicher Greis; es ist das Bild des Hu-

m der Brüder Hubert ein schönes Denkmal gesetzt hat.
tiefer in der Gruppe reitet Johann, schwarzgekleidet,
er sein kluges, scharfgezeichnetes Gesicht dem Be-
zuwendet. Eine alte Tradition hat uns die Kenntniss
Portraits erhalten.

e Aussenseiten der oberen Flügelbilder stellen, wie be-
merkt, die Verkündigung Mariä dar, und zwar so,
ch auf den äusseren, breiten Bildern (den Rückseiten
genden und musizirenden Engeln die Gestalten des En
briel und der Maria befinden, auf den inneren, schma
Bildern (den Rückseiten von Adam und Eva) eine Fort-
g des Gemaches der Maria dargestellt ist. Hier sind,
sehr häufig bei den Aussenbildern grösserer Altarwerke
all war, die Farben mehr einförmig gehalten, so dass die
re Fülle und Pracht derselben nur um so würdige-
sschmückung des inneren verwandt blieb. Der Engel
ie heilige Jungfrau tragen weite weisse Gewänder, doch
die Flügel des Engels mit zart-schillernden Farben ge-
Die Köpfe sind edel und fein gemalt. Mit grosser
ahrheit sind die in dem Zimmer befindlichen Gerath
en dargestellt, so auch die Aussicht durch die Fenster,
e den Hintergrund des Zimmers bildet, auf die Strassen
stadt (in deren einer man eine Strasse von Gent erkennt).
den Halbkreisen, worauf diese Tafeln nach oben ab-
ssen, befinden sich rechts und links die Brustbilder
er Propheten, volle würdige Köpfe, in der Körperbewe-
jedoch etwas steif und ungeniigend; in der Mitte (jenen
in grau gemalten Darstellungen über Adam und Eva
precheud) zwei knieende weibliche Gestalten, als Sibyl-
bezeichnet. Man vermuthet in diesen Bildern die Hei-
eines anderen Schülers des Hubert, des Gerhard van
Meeren.

Die Aussenseiten der unteren Seitenflügel sind ebenfalls
n gemalt worden. Die Standbilder der beiden Johannes
en einen schwerfälligen Styl in der Gewandung und etwas
enthümlich Eckiges im Bruche der Falten, was vielleicht

dem Styl der damaligen Bildnerei nachgeahmt ist, der ebenfalls schon den älteren germanischen verlassen hatte, und was sich nach und nach immer mehr auch in die Malerei des funfzehnten Jahrhunderts eindrängt; schon die Gewandung in den eben genannten Gestalten der Verkündigung deutet eine solche Manier an. Johannes der Evangelist erscheint, in dem schöngeformten Gesichte und auch in der Gewandung, als der bedeu-
16. tendere von beiden. — Die Bildnisse der Stifter sind mit unnachahmlicher Lebenswahrheit und Treue dargestellt. Sie zeigen die bestimmte sorgfältige Hand des Johann und stehen schon an der Grenze, bis zu der sich die Nachbildung des Zufalligen und Geringfügigen im menschlichen Gesichte erstrekken darf. Gleichwohl indess ist das Ganze trefflich zusammengehalten, und der Fleiss des Künstlers erscheint nicht ängstlich, da mit den Körperformen zugleich der Geist, der dieselben belebt, aufgefasst ist. Der alte Herr, Judocus Vyts, dessen Liberalität die Nachwelt dies grosse Kunstwerk verdankt, kniet vor dem Beschauer in einfach rothem pelzbesetztem Kleide, die Hände gefaltet, die Augen aufwärts gerichtet. Doch zieht sein Gesicht wenig an; die Stirn ist kurz und beschränkt, das Auge ohne Kraft; nur der Mund zeigt ein gewisses Wohlwollen und der Gesammtausdruck der Züge einen Charakter, der allenfalls ein bedeutendes Vermögen wohl zu verwalten wusste und zu einer ehrenvollen Verwendung desselben zu bestimmen war. Den Gedanken, ein so hohes Kunstwerk zu stiften, finden wir in den edlen, bedeutungsvollen und geistreichen Zügen seiner Gemahlin, die ihm gegenüber, in ähnlicher Stellung und in noch schlichterer Kleidung als er, kniet.

17. Etwa hundert Jahre nach der Vollendung dieses Altarwerkes wurde eine treffliche Kopie desselben durch Michael Coexie für den König Philipp II. von Spanien angefertigt. Auch die Tafeln dieses Werkes sind gegenwärtig zerstreut, sie befinden sich theils in der Gallerie des Berliner Museums, theils im Besitz des Königs von Baiern, theils in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Eine zweite

Kopie, welche die sämmtlichen inneren Bilder des grossen
Werkes umfasst, und früher in der Kapelle des Stadthauses
zu Gent aufbewahrt wurde, befindet sich im Besitz des Herrn
Aders zu London.

§. 17. Von der künstlerischen Thätigkeit des **Hubert van Eyck**, sind ausser dem, was an dem besprochenen grossen Werke als sein Eigenthum zu bezeichnen war, nur wenig Zeugnisse auf unsre Zeit gekommen. Dahin gehört namentlich ein schönes Gemälde, welches die Anbetung der Könige darstellt, im Besitz des Herrn Professors van Rotterdam zu Gent. Das Bild hat eine grosse Kraft in der Färbung und jenen etwas bräunlichen Ton, der den Arbeiten Huberts eigen ist; die Köpfe sind alle sehr schön im Charakter, in der Behandlung ganz so, wie die heiligen Pilger auf dem Flügelbilde des genannten Altarwerkes; die Gewänder sind sehr wohl verstanden und öfters wiederum von höchst grandioser Anordnung. —

Von der Hand des **Johann van Eyck** haben sich mehrere Arbeiten erhalten. Die bedeutendsten derselben sind: 1.
Ein Christuskopf, mit dem Namen des Künstlers und dem Datum der Vollendung, dem 31. Januar **1438**, versehen, in der Gemäldegallerie des Berliner Museums. Das Gesicht ist dem Beschauer gerade zugewandt und in der bekannten kirchlich überlieferten Weise gebildet, hohe, etwas längliche Formen. Die Karnation ist weich und schön, die Ausführung fein; aber es scheint, als ob jene typisch vorgeschriebenen Formen dem Künstler, der in der Naturnachahmung Meister war, hier Fesseln angelegt haben. Das Auge hat etwas Beschränktes, der Mund ist fein aber ohne Kraft, die Züge überhaupt ohne eine besondere Bedeutung. Die alte und die neue Zeit stimmen hier nicht mehr zusammen. Ein sehr ähnlicher Christuskopf, 3.
ebenfalls mit dem Namen des Meisters versehen, befindet sich in der Gemäldesammlung der Akademie von Brügge; die Originalität desselben wird jedoch bezweifelt. — In der letztgenannten Sammlung werden ferner aufbewahrt: das Portrait der 4.
Gemahlin des Künstlers vom J. 1439, halb Lebensgross, höchst

sauber und zart ausgeführt. (Das ehemalige Gegenstück desselben, das eigne Bildniss des Künstlers, ist nicht mehr vor-
5. handen): — sodann ein Altarbild vom J. 1436: Maria auf einem Throne sitzend, das Kind auf ihrem Schoosse mit einem Papagei und Blumen spielend; zwei männliche Heilige auf den Seiten, der Stifter des Bildes knieend; den Grund bildet der Chor einer Kirche im Baustyle des zwölften Jahrhunderts. Die beiden Heiligen sind treffliche Gestalten, männlich und kraftig, der alte Stifter mit der grössten Lebendigkeit und Portraitwahrheit gemalt. Maria und das Kind befriedigen weniger. Die Färbung ist sehr kräftig und das Ganze mit einer Liebe und Treue vollendet, die, besonders in den Nebenwer-
6. ken, die höchste Bewunderung verdient. — Dem ebengenannten in der gesammten Behandlungsweise und der zarten Ausführung sehr verwandt: Eine Darstellung der Verkündigung,
7. Flügelbild eines Altarblattes, in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — In der ehemaligen Boisserée'schen Gallerie führten ebenfalls mehrere Werke den Namen des Johann van Eyck, von denen jedoch das bedeutendste gegenwärtig für die Arbeit eines späteren Künstlers gilt (Vergl. unten: §. 19, 14.). Die anderen hieher gehörigen
8. Werke dieser Sammlung sind: das Bildniss des Kardinals Karl von Bourbon, mit Feinheit und Gefühl gemalt, gegenwärtig in
9. der Moritz-Kapelle zu Nürnberg: — sodann: der heilige Lucas, welcher die heil. Jungfrau mit dem Christkinde malt, eine sehr anmuthvolle und liebenswürdige Komposition, besonders der Kopf der Maria von eigenthümlicher Schönheit; in den Nebendingen wiederum die vorzüglichste Ausführung und namentlich der Blick vom Fenster auf die Strasse hinab ein reizen-
10. des Bildchen im Bilde. — Noch an andern Orten, in Wien, in England und Frankreich werden dem Johann van Eyck mannigfache Werke zugeschrieben, unter denen im Einzelnen Bedeutendes vorhanden ist.

11. Ausser den obengenannten, kleineren Gemälden ist hier

---

§. 17. 11. In dem „Verzeichniss von Gemälden und Kunstwer-

noch eines sehr bedeutsamen Werkes zu gedenken, welches nach alter Tradition und nach dem Urtheil bewährter Kenner den Johann van Eyck, — wenn nicht vielleicht einen sehr vorzüglichen Nachfolger, — zum Urheber hat. Dies ist die berühmte Darstellung des jüngsten Gerichtes, in der Pfarrkirche St. Marien zu Danzig befindlich. Das Werk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern. Es ist auf goldenem Grunde gemalt. In der Mitte, auf einem grossen glänzenden Regenbogen, welcher den Horizont berührt, sitzt der Heiland mit dem strengen Ausdrucke des Richters; ein rothes Schwerdt schwebt an der linken, ein Lilienzweig an der rechten Seite seines Hauptes; eine in der Luft schwebende (gemalte) goldne Kugel, welche die nächsten Gegenstände widerspiegelt, ist der Schemel seiner Füsse; ein rother Mantel, über der Brust zusammengeheftet und den Schooss in schönen Falten bedeckend, ist seine Bekleidung. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterinstrumenten, unter ihm drei Engel mit den Posaunen des Gerichts. Zu seiner Rechten kniet Maria mit dem Ausdrucke mütterlich fürbittender Milde, zur Linken Johannes der Täufer; an beide reihen sich die Apostel an, würdevolle Gestalten, in deren Köpfen eine höchst vollendete, aber mannigfach abgestufte Schönheit sichtbar wird. Auf der unteren Hälfte des Bildes in der Mitte, kolossal gegen alle Uebrigen, steht St. Michael, ernst vorwärts gebeugt, schlank, im goldglänzenden Panzer, welcher aufs Genauste das Bild der umgebenden Gegenstände abspiegelt, mit prachtvollem Purpurmantel, der von den Schultern auf die Erde niederfliesst, und mit grossen Flügeln, die aus

---

ken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden u. s. w. Berlin, 1815," wird obiges Gemälde, obwohl ohne hinreichende Gewähr, dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben, zugleich jedoch eine vorzügliche künstlerische Analyse desselben mitgetheilt. — A. Hirt: „Ueber die diesjährige Kunstausstellung auf der Königl. Akademie, Berlin 1815," erklärt es für ein Werk des Hugo van der Goes. — Vergl. Johanna Schoppenhauer: Johann van Eyck und seine Nachfolger, Frankfurt a. M. 1822, Bd. I, S. 79. ff.

schimmernden Pfauenfedern zusammengesetzt sind. Er hält in seiner linken Hand die Wage des Gerichts, in deren Schaalen die Seelen der Menschen gewogen werden; die mit dem Guten ruht auf dem Boden, die mit dem zu leicht Befundenen schnellt in die Höhe. Gegen diese Schaale richtet er das Ende des schwarzen, mit kostbarem Griffe versehenen Stabes, den er in der rechten Hand hält; ein Teufel ist gegenwärtig, die Seele des Verdammten in Empfang zu nehmen. Umher ist das Feld, aus dem, bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein, die Todten aus ihren Gräbern auferstehen; auf der einen Seite die Seligen, im Begriff, in den Himmel einzugehen, auf der andern die Verdammten. Dicht hinter dem Erzengel streiten ein Engel und ein Teufel sich um den Besitz einer Seele. Die unaussprechlichste Angst, Schmerz, an Wahnsinn gränzende Verzweiflung spricht zur Linken Michaels aus den unseligen, auf das Mannigfaltigste gruppirten, zum Theil dicht zusammengedrängten Gestalten jedes Alters und Geschlechts. Fabelhafte Teufelsfratzen, zum Theil mit lustig schillernden Schmetterlingsflügeln, mischen sich unter die Verdammten und treiben sie mit dämonischer Lust dem Abgrunde zu. Auf der rechten Seite hingegen ist Alles fromme Ruhe und in den Gesichtern der Ausdruck eines freudigen Vorgefühles der nahenden Seligkeit. — Auf dem linken Seitenbilde ist die Hölle vorgestellt. Zwischen zackigen, schroffen Felsen lodern Flammen, sprühen Funken und Dampf empor, in tollem Graus werden die Verlornen hinabgestürzt und in mannigfacher Weise gequält. Hier hängt ein Liebespaar, mit dünnen Stricken zusammengeschnürt, in den Zähnen eines fledermausgeflügelten Unholdes; dort tritt ein andrer auf die Kehle eines in die Tiefe stürzenden Weibes und zieht einen Pfaffen mit krummer Gabel herbei; andre, affenartige Teufel reissen die Seelen an den Haaren herab; andre tragen ihre Beute auf dem Rücken, peinigen sie mit Feuerbränden u. s. w. Die Verschiedenheit der Stellungen, die Kühnheit der Verkürzungen ist hier in meisterhafter Weise gelungen, die Stufenleiter der Töne in dem Einen Ausdrucke des Jammers und

der Verzweiflung höchst mannichfaltig. — Das rechte Seitenbild zeigt uns ein prächtiges, mit Säulen geziertes, und im gothischen Style erbautes Portal, durch dessen geöffnete Thüren die Seligen eingehen. Bildwerke von halberhabner Arbeit, in Bezug auf altes und neues Testament, schmücken die Façade und den Plafond der hochgewölbten Eintrittshalle. Auf der Balustrade und auf zweien Balkonen des Gebäudes stehen liebliche Engel, in reiche Messgewande gekleidet, singend, musicirend, Blumen streuend. Wolken umgeben das Gebäude von beiden Seiten. Selige ziehen heran, sie werden von Engeln empfangen, geleitet und mit prächtigen Gewändern angethan. Petrus mit dem Schlüssel des Himmels, eine würdevolle Gestalt, steht an der Pforte und winkt den Erwählten: eine Schaar von Geistlichen hat schon die Stufen, die hinaufführen, erstiegen. Auch hier die grösste Mannichfaltigkeit der Gesichtsbildungen, die alle aus der Natur entlehnt zu sein scheinen; und mit derselben Wahrheit, wie drüben der Jammer der Verzweiflung, der durchgehende Ausdruck demüthigen Erstaunens und stille, ruhige Freude. — Das gesammte Werk ist mit einer Naturwahrheit ausgeführt, die sowohl in dem Reichthum der Nebendinge, Kleidung, Geräth u. dergl. den Tafeln des Genter Altarbildes vollkommen zur Seite steht, als sie auch in der schwierigen Zeichnung der nakten Körper, bis auf jene schon früher besprochene Trockenheit, in Modellirung und Helldunkel glücklich erreicht ist; der geistige Inhalt, der so höchst mannichfaltige Ausdruck der verschiedenartigsten Empfindungen, erhebt dasselbe zu einem der grossartigsten Meisterwerke der Kunst.

Das letzte Werk des Johann van Eyck, vor dessen Vollendung der Künstler starb und welches unvollendet in der St. Martinskirche zu Ypern aufgehängt wurde, ist nur noch in einer alten Kopie, im Besitz des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge befindlich, auf unsre Zeit gekommen; auch diese mit einzelnen ähnlich unvollendeten Theilen. Es ist ein Mittelbild mit Seitenflügeln. Auf dem ersten die heilige Jungfrau als Himmel-Königin, prächtig gekrönt, mit lang herabfallendem Haar

und weitem, reich geschmücktem Purpurmantel, das Christkind auf ihrem Arme. Vor ihr der Stifter des Bildes, knieend; im Hintergrunde eine alterthümliche Kirchen-Architektur, durch die man in eine reiche, belebte Landschaft hinaus sieht. Auf den Seitenflügeln vier Darstellungen des alten Testamentes (zum Theil nur skizzirt), welche, im Geiste jener ältest-christlichen Symbolik, auf die Geheimnisse der jungfräulichen Geburt zu beziehen sind: Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird; Gideon mit dem Engel und dem wunderbaren Vliess; die verschlossene Pforte des Ezechiel; Aaron mit dem grünenden Stabe. Auf der äusseren Seite der Flügelbilder ist eine grau in grau gemalte Darstellung, Maria mit dem Kinde, dem Kaiser Augustus erscheinend, und die tiburtinische Sibylle, welche die Bedeutung der Vision erklärt. —

11. Historisch beglaubigte Arbeiten der Schwester beider Künstler, der Margaretha van Eyck, sind nicht bekannt. Unter den, in verschiedenen Bibliotheken und Sammlungen vorkommenden Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, hat man Manches ihrer Hand zugeschrieben, vornehmlich die trefflichen
14. Miniaturen in einer Handschrift der Pariser Bibliothek (No. 6829), welche einen Auszug der Bibel enthält. — Neuerlich
15. hat man auf ein Gemälde, im Besitz des Herrn Aders zu London, aufmerksam gemacht, welches der Margaretha zuzuschreiben sein dürfte, sofern es ganz in dem Charakter gearbeitet ist, der insgemein das Gemüth und die Hand einer Frau zu bezeichnen pflegt. Das Bild besteht aus drei Abtheilungen. In der mittleren sitzt Maria auf einem Rasenplatze und liest in einem Buche, vor ihr das Christkind auf einem schwarzsammtenen Kissen; es wendet sich zu der heiligen Katharina, welche knieend den Verlobungsring in der Hand hält; hinter dieser Heiligen kniet eine andre an einem Tische, worauf Rosen und Kirschen stehen, sie selbst hält ein Körbchen mit

---

§ 17, 14. Camus: *Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, t. II.* (*Paris, an I. X.*), p. 117. ff.

§ 17, 15. Passavant, Kunstreise etc. S. 92. f.

Rosen in die Höhe. Gegenüber sitzt wiederum eine Heilige auf dem Gras und nimmt einige weisse und rothe Rosen von einer andern, blaugekleideten Jungfrau in Empfang. Hinter den heiligen Frauen stehen liebliche Engel; drei musiciren, ein vierter hält eine Schüssel mit Kirschen unter einen Wasserstrahl, welcher dem in der Mitte stehenden Springbrunnen entströmt. Im Hintergrund ist eine Kirche, von innen hell beleuchtet, während dichtbelaubte Bäume einen tiefen Schatten auf ihre äussere Umgebung werfen. Das Flügelbild zur Linken zeigt die heil. Agnes und andre Heilige, die auf einer grünen Wiese unter schönen Orangenbäumen wandeln. Auf dem rechten Flügelbilde kniet vorn Johannes der Evangelist, hinter ihm pflückt ein Engel Rosen und noch weiter sieht man unter Orangenbäumen einen Jüngling Früchte pflücken, die eine Jungfrau in ihr Kleid aufnimmt. Diese überaus liebliche idyllische Komposition hat einen ganz eignen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt; die Farbe ist mehr mild als kräftig, die Schatten lichtbräunlich; in den Formen und Bewegungen ist öfters eine gewisse Grazie, obgleich die Gesichtsbildungen nicht eigentlich schön zu nennen sind.

§. 18. Die künstlerische Thätigkeit der Brüder van Eyck war von sehr bedeutendem Einflusse, wie sich aus den zahlreichen Bildern ihrer Schüler und Nachfolger, die in Flandern und in auswärtigen Sammlungen (im Berliner Museum, im Besitz des Königes von Baiern, in England, — hier namentlich in der Sammlung des Herrn Aders zu London) erhalten sind, ergiebt. Im Einzelnen findet sich manches Vorzügliche unter diesen Bildern; die Grösse und Bedeutsamkeit der Meister ist in denselben jedoch nicht wieder erreicht. Die namhaften Schüler und nächsten Nachfolger der van Eycks sind folgende: 1.

Gerhard van der Meeren (auch Meere, Meer und Meire geschrieben), ein Schüler des Hubert. Seiner vorausgesetzten Beihülfe an dem grossen Altarwerke in der Kirche St. Bavo zu Gent ist bereits gedacht. Sein Hauptwerk befindet sich in derselben Kirche, ein Altarblatt, auf dessen Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf dem einen Seitenbilde Moses 2. 3.

der das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem andern die am Kreuz erhöhte eherne Schlange (beides in symbolischer Beziehung auf Christus) dargestellt ist. Die Zeichnung ist hier, bei langgereckten Figuren, etwas unbeholfen, die Färbung hell und bleich; im Ausdruck jedoch eine eigenthümliche Milde, die besonders in der Gruppe der ohnmächtigen Maria und ihrer Umgebung vorzugsweise gelungen ist.

4. Justus von Gent, ebenfalls ein Schüler des Hubert. Hauptbild: die Kommunion in der Kirche S. Agata zu Ur-
5. bino. — Ein kleines Gemälde in der Sammlung des Herrn van Huyvetter zu Gent, die Auffindung des heil. Kreuzes und seine Bewährung durch Belebung einer Gestorbenen darstellend. Dies, und andre, von geringerer Tiefe der Auffassung und mehr trockner Behandlung.

6. Hugo van der Goes. Sein Hauptbild befand sich in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz: die Geburt Christi mit den anbetenden Hirten und einer reizenden Gruppe von Engeln, welche über dem Kinde schweben. Auf den Seitenflügeln je zwei männliche und zwei weibliche Heilige, neben denen der Stifter mit seinen Söhnen und die Gemahlin desselben mit den Töchtern, alles lebensgrosse, bedeutungsvolle
7. Gestalten, knieen. — Vier kleine Heiligenbildchen, von sauberer Ausführung, in der Gemäldegallerie des Prinzen von
8. Oranien zu Brüssel. — Eine Verkündigung unter den Bil-
9. dern der chem. Boisserée'schen Sammlung. — Mehrere Gemälde im Berliner Museum, unter denen eine Verkündigung (II. No. 17.), zwei dornengekrönte Christusköpfe u. a., vornehmlich jedoch zwei kleine Bildchen: eine andre Verkündigung (II, No. 24) und eine Figur Johannis d. T., namhaft zu machen sind. Sehr saubere Ausführung in den Nebendingen erscheint, bei ziemlich beschränktem Schönheitsgefühl und einem gewissen kalten Ton in der Farbe, als charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Bilder.

---

§. 18, 4. Im Sommer 1835. sah der Verf. nur noch die beiden Flügelbilder des oben genannten Altarblattes, einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt.

Peter Christophsen. In der Gallerie des Berliner Mu- 10.
seums, mit seinem Namen bezeichnet, das Portrait eines jungen Mädchens, welches durch die ebenso schlichte als zierliche Ausführung und durch eigenthümliche Bildung des Gesichtes anzieht. — Ein andres Gemälde, vom J. 1449, im Besitz des 11.
Hrn. Oppenheim in Köln: der heil. Eligius, welcher als Goldschmied einem Brautpaar einen Trauring verkauft.

Albert Ouwater von Harlem. Eine Kreuzabnahme im 12.
städtischen Museum zu Köln wird ihm (in Rücksicht auf eine abgekürzte Inschrift) mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben; sie ist im Charakter der Schule, doch von sehr heller Färbung, und mager und steif in der Zeichnung.

Rogier van Brügge wird als einer der bedeutendsten Schüler der van Eyck's gerühmt, doch ist kein geschichtlich beglaubigtes Bild von ihm bekannt. Indess ist bereits die 13.
Vermuthung ausgesprochen worden, dass ein Cyklus von vier Gemälden, der bisher seinem Schüler, dem Hans Hemling, zugeschrieben wurde, als eine Arbeit des Rogier zu betrachten sein dürfte, indem diese Bilder in Bezug auf die ihnen inwohnende grössere Klarheit, Wärme, Kraft der Färbung und freiere Behandlung den Eyck'schen Werken näher stehen, dagegen von den sicheren Gemälden Hemling's in einer bestimmteren Angabe der Formen, in schärferer und genauerer Ausbildung des Einzelnen übertroffen werden. Die Darstellungen dieser Bilder sind Scenen des alten Testamentes und stehen in symbolischer Beziehung auf das heil. Abendmahl; vermuthlich bildeten sie die Flügel eines grösseren Altarwerkes, dessen Mittelstück, gemalt oder in Holz geschnitzt, das Abendmahl enthielt. Zwei von diesen Gemälden befinden sich, aus der Bet- 14.
tendorf'schen Sammlung zu Aachen stammend, in der Gallerie des Berliner Museums, die beiden andern, zu den Schätzen der ehem. Boiss. Sammlung gehörig, im Besitz des Königs von Baiern. Das erste der Berliner Bilder stellt die Feier

---

§. 18, 13. Dr. Waagen, in der Allg. Preuss. Staatszeitung vom 1 Juli 1836, S. 746

des Passahfestes dar: ein stilles, festtägliches Zimmer; eine Familie, reisefertig, die Stäbe in der Hand, um den Tisch gereiht und im Begriffe, das Mahl zu halten; alle Gestalten ernst, in festlicher Haltung und mit dem Ausdrucke innerer Sammlung. — In dem andern Bilde sieht man den Propheten Elias, der, in der Wüste schlafend, von einem Engel geweckt wird, um Speise und Trank zu sich zu nehmen und zu wandern; die Ruhe und Würde in dem Kopfe des Propheten ist trefflich ausgedrückt, die Bewegung des Engels sanft und leise; in der Ferne blickt man in eine herbstliche Landschaft hinaus, die ganz vorzüglich gemalt und in grossartig klarer, ruhiger
15. Stimmung gehalten ist. — Von den Münchner Bildern stellt das erste den Abraham an der Spitze seines Haushalts dar und den König Melchisedeck, welcher ihm Brod und Wein darbringt. — Das andre enthält das Wunder des Mannah-Regens, und das Volk der Israeliten, welches die heilige Nahrung auflieset; auch hier, wie oben bei dem Passahfeste, mehr der Ausdruck einer religiösen Feier, als der eines alltäglichen Geschäftes; von vorzüglicher Schönheit ist hier wiederum der landschaftliche Hintergrund.

1. §. 19. Hans Hemling (oder Memling *)), der Schüler des Rogier van Brügge, ist einer der vorzüglichsten Künstler, welche aus der Eyck'schen Schule hervorgegangen sind, derjenige, bei dem sich die Richtung derselben, soweit wir überhaupt aus erhaltenen Werken urtheilen können, am bedeutendsten wiederum in freier, selbständiger Weise ausgebildet hat. Auch über die Lebensverhältnisse dieses Künstlers ist sehr wenig bekannt; nur soviel ist gewiss dass er, von dem Jahre 1479 ab, zu Brügge im St. Johannis-Hospitale viel

---

§. 19. (*Le B. de Keverberg:*) *Ursula, princesse britannique d'après la légende et les peintures d'Hemling. Gand* 1818. — Vergl. Passavant, Kunstreise etc. und Schnaase, Niederländische Briefe a. m. O.

*) Die Acten des Streites über die obige Namenverschiedenheit sind noch nicht geschlossen; man gestatte uns, einstweilen noch den Namen zu gebrauchen, an den unser Ohr sich gewöhnt hat.

earbeitet hat, der Ueberlieferung zufolge aus Dankbarkeit, eil er dort als kranker, dürftiger Soldat Aufnahme und Pflege rhalten habe. Früher soll er sich einige Zeit in Italien auf-ehalten und in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts n Spanien gearbeitet haben, letzteres, sofern man für einen von en Spaniern hochgerühmten Juan Flamenco (Johann der Fla-ander, vergl §. 76. 2.) auf keine andre Persönlichkeit zu rathen eiss. — Hemling fasst in seinen Gemälden die Weise der 2.
yck'schen Schule in einem eigenthümlich strengen Sinne auf. ie Züge der Gesichter sind bei ihm weniger lieblich, aber rnster, die Gestalten nicht ganz so zierlich schlank, die Be-egungen weniger weich, die Behandlung, wie schon bemerkt, chärfer und mit genauerer Ausbildung des Einzelnen. In der ruppenanordnung befolgt er eine strenge Symmetrie und be-chränkt sich gern auf die nöthigsten Personen; dagegen ucht er das Geschichtliche zu erschöpfen und giebt gern im intergrunde die Begebenheiten vor und nach der Haupthand-ung in kleinerem Maassstabe. Vorzugsweise zeigt sich der rnstere Geist in der Auffassung und Färbung der Landschaften. enn diese bei Johann van Eyck im Frühlingslichte schim-ern, so ist bei ihm die Reife des Sommers eingetreten: das rün dunkler, die Matten gleichmässiger gefärbt, die Bäume ichter belaubt, ihre Schatten stärker, die Lichtmassen grösser nd ruhiger; in andren Fällen auch sind seine Landschaften ehr in einfarbig hellerem herbstlichem Charakter gehalten. eberaus glücklich endlich ist er in solchen Darstellungen, elche den höchsten Glanz des stärksten Lichtes voraussetzen, ie im Sonnenaufgange, oder in strengen, ungewöhnlichen arbenerscheinungen, bei Visionen u. dergl.

Die vorzüglichste Auswahl Hemling'scher Gemälde findet 3.
ch in Brügge, zunächst im Hospital des heil. Johannes. Zwei on den Bildern, welche im Versammlungs- oder Kapitel-aale des Hospitales aufbewahrt werden, sind mit des Künst-rs Namen und der Jahrzahl 1479 versehen. Beide sind ltartafeln mit Seitenflügeln. Das grössere Bild stellt auf der auptfafel die Vermählung der heil. Katharina dar. In der

Mitte, unter einer Thronhalle, die heil. Jungfrau, auf einem Sessel mit hinten herabhängendem Teppich sitzend; über ihr zwei Engel, welche anmuthsvoll eine Krone über ihrem Haupte halten. Auf der einen Seite kniet die heil. Katharina, der das schöne Christkind den Verlobungsring an den Finger steckt; hinter ihr ein Engel von höchstem Liebreiz, auf der Orgel spielend; noch weiter zurück Johannes der Täufer, ein Lamm an seiner Seite. Auf der andren Seite kniet die heil. Barbara, in einem Buche lesend; hinter ihr ein andrer Engel, welcher der Maria ein Buch entgegenhält, und noch tiefer im Bilde Johannes der Evangelist von hoher Schönheit, tief und mild im Charakter. Durch die Bogenhalle sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine reiche Landschaft hinaus, in welcher verschiedene Scenen aus dem Leben der beiden Johannes dargestellt sind. Die rechte Seitentafel enthält die Enthauptung Johannis des Täufers und weiter hinaus eine Halle und einen Blick in die Landschaft, wiederum mit Vorgängen aus dem Leben des Heiligen. Auf der linken Seitentafel ist Johannes der Evangelist auf der Insel Patmos dargestellt, im Begriffe, in ein Buch zu schreiben, aufmerksam nach oben schauend, wo ihm die Vision der Apokalypse erscheint: der Herr auf dem Throne, in einer Glorie glänzenden Lichtes, vom Regenbogen umgeben; in einem weiteren Kreise die Schaar der Aeltesten in weissen Kleidern, ernsten Blickes, Harfen in den Händen; gegenüber, unter Flammen und mystischen Gestalten das vielköpfige Thier; unten die Landschaft, in deren Felsen sich einzelne Gruppen fliehender Menschen verbergen; dann die vier gewaltigen Reiter, leicht und kühn ansprengend; endlich das Meer mit seiner tiefgrünen kristallhellen Flut, in welcher sich Regenbogen und himmlischer Glanz, die mystischen Gestalten und die Uferbilder widerspiegeln und so die mannichfaltigen Darstellungen zu einem Ganzen vereinigen. Auf den Aussenseiten der Flügel sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige und vor ihnen, knieend, Männer und Frauen in geistlicher Tracht. Das Ganze ist ein Werk von wunderbarer, tief ergreifender Poesie, höchst vollendet

in Hinsicht auf Zeichnung und malerische Behandlung und von vorzüglichster Erhaltung; es ist das schönste grössere Gemälde, welches man von Hemling kennt. — Das andre Gemälde ist kleiner. Es stellt auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige dar, auf dem einen Seitenflügel die Geburt Christi mit anbetenden Engeln, auf dem andern die Darstellung im Tempel mit vorzüglich schönen Gestalten; auf den Aussenseiten Johannes d. T. und die heil. Veronica. — Bei einem dritten, in demselben Saale befindlichen Gemälde, dem Bildniss einer Sibylle, wird die Richtigkeit der Benennung als Werk Hemling's in Zweifel gezogen.

Ausserdem befindet sich in der Kapelle des St. Johannis-Hospitals der berühmte Reliquienkasten der heil. Ursula (*la chasse de Ste. Ursule*), ein Schrein von etwa vier Fuss Länge, in den Formen einer zierlich reichen gothischen Kirchen-Architektur, wie die grösseren Reliquienbehälter häufig gefunden werden, gebildet. Sämmtliche Aussen-seiten dieses Kastens sind von Hemling mit miniaturartig ausgeführten Oelbildchen geschmückt. — Auf beiden Dachseiten finden sich je drei Medaillons, ein grösseres in der Mitte und zwei kleinere auf den Seiten; in den letzteren musicirende Engel, in den mittleren auf der einen Seite die Krönung der Maria, auf der anderen Seite die Verklärung der heil. Ursula mit ihren Gefährtinnen und zwei bischöflichen Gestalten. — Auf den Giebelseiten ist vorn die heil. Jungfrau mit dem Kinde, zwei Spitalschwestern vor ihr knieend, hinten die heil. Ursula mit dem Pfeil, dem Zeichen ihres Martyrthums, und die Jungfrauen, die sie unter ihrem ausgebreiteten Mantel in Schutz nimmt, dargestellt. — An den Langseiten des Kastens ist in sechs etwas grösseren Feldern, von gothischen Arkaden eingefasst, die Geschichte der heil. Ursula gemalt. Es ist die Legende, wie die Heilige, eine Königstochter aus England, mit einer unzählbaren Schaar von Genossinnen, mit ihrem frommen Geliebten, und ritterlicher Geleitschaft, auf göttlichen Befehl nach Rom zieht und auf der Heimreise, bei Köln, den Märtyrertod erleidet. Die einzelnen Bilder haben folgenden Inhalt: 1, Landung bei Köln,

zu Anfang der Reise. Ursula im fürstlichen Purpur steigt aus dem Nachen ans Land; Perlen schmücken die Flechten ihres Haares, eine Jungfrau zu ihrer Seite trägt ein Kästchen mit Geschmeide. Freundlich, in frommer Bescheidenheit, neigt sie sich gegen die sie empfangenden Jungfrauen. Die Ansicht von Köln ist der Lokalität gemäss, so dass man die Hauptgebäude deutlich erkennt. — 2, Landung bei Basel. Die Fürstin mit einem Theil ihres Gefolges ist schon gelandet und geht auf die alterthümliche Stadt zu; zwei andre Schiffe nähern sich der Landungsstelle. Im Hintergrunde sieht man die Alpen; hier ist die jungfräuliche Schaar bereits auf dem Landwege begriffen. — 3, Ankunft in Rom. Cyriacus, der Papst, empfängt die Führerin, der von den Bergen her die Ihrigen folgen; ritterliche Jünglinge in ihrer Gesellschaft, Conan, der Geliebte der heil. Ursula, an ihrer Spitze. Man sieht die Kirche geöffnet, in welcher Einige getauft werden, Andre die Beichte ablegen. — 4, Zweite Landung bei Basel. Im Hintergrunde, aus den Thoren der Stadt, schreitet die Fürstin mit ihren Gefährten dem Strome zu. Im Vorgrunde ist die Einschiffung bereits geschehen; in dem einen grösseren Nachen sitzen der Pabst zwischen zwei Kardinälen und die heil. Ursula zwischen zwei Jungfrauen in heiligen Gesprächen. — 5, Beginn der Martern. Das Lager des den Christen feindlichen Kaisers Maximin am Ufer des Rheines, zwei Schiffe legen an. Wilde Horden mit Schwertern, Keulen und Bogen umgeben die Nachen; die Jünglinge erliegen am Ufer den Waffen der Feinde. In ruhiger Ergebung, mit frommen Gesängen beschäftigt, erwartet ein Theil der Jungfrauen in den Schiffen die Pfeile; einige und ihre priesterlichen Begleiter selbst sind bereits getroffen. — 6, Tod der heil. Ursula. Sie und zwei Jungfrauen im Zelte des Imperators. Einer der Söldlinge hat bereits den Pfeil auf sie gerichtet, in heiterer Ergebung erwartet sie den Tod. Theilnehmend blicken einige der Umstehenden, andre in roher Gleichgültigkeit auf den Vorgang. — Es gehören diese kleinen Gemälde zu den allervorzüglichsten Leistungen der flandrischen Schule. Bei der Kleinheit der Figuren ist die Zeich-

nung viel schöner als bei den grösseren dieses Meisters; nichts ist mager oder steif und eckig; die Bewegungen sind frei, die Ausführung und der Ton der Farbe bei aller Zartheit doch sehr kräftig; der Ausdruck in den einzelnen Köpfchen von der höchsten Vollendung.

Von gleicher Vortrefflichkeit ist eine andre Reihenfolge 6. kleiner Gemälde, welche sich in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befinden. Sie enthalten auf zwei länglichen Tafeln zehn Darstellungen aus dem Leben des heil. Bertin und dienten einst zur Bedeckung des prachtvollen Reliquienkastens dieses Heiligen, der in der Abteikirche St. Martin zu St. Omer aufbewahrt wurde. Die liebliche Scene der Geburt des Heiligen, seine Einkleidung als Mönch, die mannigfachen Zusammenkünfte frommer Männer sind mit lebendigstem Gefühle vorgeführt, und wie in den Bildern der heil. Ursula mehr die heilige Begeisterung eines bewegten Lebens hervortritt, so erblickt man hier mehr das ruhige Walten eines Auserwählten Gottes. — Höchst merkwürdig ist endlich 7. noch ein ähnliches Gemälde von länglichem Format, zu München, unter den Bildern der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung befindlich. Es stellt die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi und der Maria dar (die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria), hier aber nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern, als ein grosses Ganze in landschaftlicher Verbindung, mit einer unendlichen Fülle von Zwischenhandlungen, eine ganze Welt voll Leben, Lust und Schmerz, und wiederum in einer wunderbaren Anmuth und Liebenswürdigkeit ausgeführt.

In der Akademie von Brügge werden zwei Altarblätter 8. von Hemling aufbewahrt. Das eine stellt auf dem Mittelbilde die Taufe Christi dar, im Hintergrunde andre Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers; auf den inneren Seiten der Flügelbilder zwei Heilige und vor ihnen die Familie des Stifters knieend; auf den äusseren Seiten derselben die heil. Jungfrau mit dem Kinde und vor ihr eine kniende Frau mit ihrer Tochter von der heil. Magdalena empfohlen. Das

Ganze ist ein vorzüglich schönes Werk und durch einen besonderen Liebreiz in allen Köpfen ausgezeichnet. — Minder
9. bedeutend ist das andre Bild, welches mit der Jahrzahl 1484 versehen ist. In der Mitte der heil. Christoph mit dem Christkinde auf den Schultern, wie er durch den dunklen Strom schreitet, während im Hintergrunde das Morgenroth emporzieht; weiter vorn die Heiligen Benedict und Aegidius; auf den Flügelbildern andre Heilige und die Familie des Stifters. — Ausserdem befinden sich in Brügge noch von namhaften
10. Arbeiten Hemlings: in der St. Salvatorskirche (in einer verschlossenen Kapelle rechts) ein kleines Altarwerk, das Martyrthum des heil. Hippolyt, der von vier Pferden zerrissen wird, vorstellend; — im Versammlungssaale des Hospitals St.
11. Julien ein Diptychon vom J. 1487, auf dessen einem Täfelchen die heil. Jungfrau mit dem Kinde, auf dem andern der
12. Besteller gemalt ist. — Die Peterskirche zu Löwen enthält von Hemling, in einer Kapelle des Chores, ein aus mehreren Tafeln bestehendes Altarwerk: die Marter des heil. Erasmus, ähnlich dem Bilde in der Salvatorskirche zu Brügge, Heilige auf den Flügeln und darüber das Abendmahl, in einfach symmetrischer Anordnung und von äusserst zarter Ausführung.

Unter den Gemälden, welche im Berliner Museum mit dem Namen des Hemling (dort Memling) bezeichnet werden, ist, ausser den schon oben (§. 18, 14.) genannten, vornehm-
13. lich ein aus drei Tafeln bestehendes Altargemälde anzuführen: In der Mitte die Geburt Christi mit dem knieenden Stifter des Bildes und sehr lieblichen Engeln, die zum Theil neben dem Kinde knieen, zum Theil über dem Dach der Hütte schweben; auf der einen Seite die Verkündigung des Herrn an den Herrscher des Abendlandes (August mit der tiburtinischen Sibylle und der Vision der Maria); auf der andern die Verkündigung an die Herrscher des Morgenlandes (die drei Könige auf ihrer Bergeswacht und das Kind, welches ihnen in Strahlen erscheint), letzteres ein Bild von eigenthümlich grossartiger Anordnung und vorzüglichster Charakteristik in

den Köpfen. — Unter den Gemälden der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung sind noch zu nennen: ein dem Johann van Eyck zugeschriebenes Altargemälde, welches auf dem Mittelbilde die Anbetung der Könige, auf dem einen Flügel die Verkündigung, auf dem andern die Darstellung im Tempel enthält: dem vorgenannten Bilde in Berlin durchaus verwandt, mit leuchtendster Pracht in den Farben und mit höchst lebenvollen Köpfen, deren einer (der des stehenden Königs auf dem Mittelbilde) das Portrait des Herzog Karl des Kühnen von Burgund ist; — sodann: eine zweite Anbetung der Könige, auf den Seitenbildern der heil. Johannes der Täufer und der heil. Christoph, den Strom durchwatend; letzteres eine höchst bedeutsame Gestalt, das Christkind auf seiner Schulter voll hoher göttlicher Anmuth, und namentlich der Lichteffekt in der Landschaft dieses Bildes, der Glanz der aufgehenden Sonne, der in das Dunkel der Uferfelsen des Vorgrundes hereinleuchtet, von wunderbarer Wirkung; — endlich ein Christuskopf, in der Anordnung dem des Eyck'schen Bildes zu Berlin (§. 17, 2.) sehr ähnlich, zwar von geringerer Reinheit der Formenbildung, aber ungleich bedeutender im Ausdrucke göttlicher Kraft und Milde; in der Ausführung aufs Höchste vollendet. 14. 15. 16.

Auch hat man einige vorzügliche Bildnisse von Hemling's Hand. Zwei derselben befinden sich in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel. Das eine stellt eine junge Dame, das andre einen Mann im mittleren Alter dar; letzterer gilt für Hemling's eignes Portrait. — Ein drittes Bildniss, in der Sammlung des Hrn. Aders zu London, welches einen jungen, etwas kränklich aussehenden Mann in der Kleidung des Johannesspitales zu Brügge vorstellt und mit der Jahrzahl 1462 versehen ist, gilt ebenfalls für das eigne Portrait des Künstlers. In derselben Sammlung sind noch einige ausgezeichnete Gemälde, welche Hemling's Namen führen. 17. 18.

Mannigfach endlich hat man in den Miniaturmalereien Eyck'schen Styles, deren sehr vorzügliche an verschiedenen Orten vorkommen, die Hand Hemling's erkennen wollen; doch ist unter diesen Arbeiten nur ein Werk historisch beglaubigt.

19. Dies ist ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig befindlich, dessen Text auf die mannigfachste Weise mit Randverzierungen geschmückt und durch grössere bildliche Darstellungen, meist heiligen Inhalts, unterbrochen ist. Der Reichthum dieser Darstellungen, die Grossartigkeit des Styles und die Feinheit der Ausführung geben diesem Werke den ersten Rang unter ähnlichen bekannten Handschriften.
20. Hemling arbeitete dasselbe mit der Beihülfe zweier Schüler, des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent.

§. 20. Der eigenthümlichen Darstellungsweise des Hemling nahe verwandt sind die Gemälde eines andern Künst-
1. lers vom Jahre 1468, des Dierick Stuerbout von Harlem (Direk van Harlem). Es sind zwei grosse Bilder, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, früher im Rathhause zu Löwen befindlich. Auf dem einen ist, einer Sage zufolge, Kaiser Otto dargestellt, der einen seiner Hofleute auf die falsche Anklage seiner Gemahlin, der Kaiserin, enthaupten lässt; auf der andern die Gemahlin des Hingerichteten, die den Kaiser durch die Feuerprobe von des letzteren Unschuld überzeugt. Sie unterscheiden sich von den Werken des Hemling (dem sie früher beigemessen wurden) trotz des sprechenden Ausdruckes, durch geringere Feinheit in der Auffassung und geringere Tiefe der Charaktere; sie haben in den Umrissen und in der Beleuchtung eine eigenthümliche Schärfe und zugleich auffallend lange Verhältnisse der Figuren. —
2. Ein vorzügliches, der Eyck'schen Schule angehöriges Gemälde ist eine Anbetung der Könige in der Münchner Gallerie (von C. Hess gestochen): auf der einen Seite unter alterthümlichen Architekturen, Maria mit dem Kinde und Joseph; auf der andern die Könige, die beiden älteren hintereinander knieend, der jüngere im Begriff zu knieen, und mehrere Personen des Gefolges. Hier ist eine eigene Würde in den Figuren, viel Natur und Milde in den Köpfen. Man schreibt es dem Johann van Eyck, auch wohl dem Hemling

---

§. 19, 19. Schorn, im Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 14.

zu, doch widerspricht dem die weichere, minder sichere Behandlungsweise. — Auf einer andern, diesem Bilde durchaus 3.
verwandten, Anbetung der Könige, im Besitz des Hrn. Aders zu London, findet sich das Monogramm A. W., — vermuthlich die Chiffre des unbekannten Meisters. —

Zu den spätesten Nachfolgern der Eyck'schen Schule gehören: Rogier van der Weyde aus Brüssel, um den Be- 4.
ginn des sechzehnten Jahrhunderts blühend. Das Hauptgemälde dieses Künstlers befindet sich in der Gallerie des Berliner Museums, eine grosse Kreuzabnahme auf Goldgrund; es enthält einzelne schöne, charaktervolle Köpfe und ist in der Zeichnung des Nackten tüchtig, in den Bewegungen jedoch schon sehr manierirt. — Sodann: Anton Claessens der ält- 5.
tere (mit einem jüngeren Künstler desselben Namens, der der niederländischen Schule um 1550 angehört, nicht zu verwechseln). Von ihm sind zwei Gemälde in der Akademie von Brügge, früher im dortigen Stadthause befindlich, vorhanden; sie stellen das Urtheil des Cambyses dar, der auf dem einen Bilde einen ungerechten Richter ergreifen, auf dem andern ihm die Haut abziehen lässt, beides figurenreiche Compositionen. Sie sind kräftig in der Farbe und von richtiger Zeichnung, doch fehlt ihnen in Farbe und Behandlungsweise das eigentliche Leben. —

Noch ist endlich eines sehr eigenthümlichen niederländischen Künstlers zu gedenken, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts fällt und der sich, wie es scheint, ganz unabhängig von seinen Zeitgenossen gebildet hat, — des Hieronymus Bosch. Seine Darstellungen sind 6.
aus einer höchst abenteuerlichen, ein wenig verbrannten Phantasie hervorgegangen; es sind vollkommene Traumgebilde, die er jedoch mit einer merkwürdigen Farbenglut zu gestalten wusste. Im Berliner Museum findet sich von ihm eine Darstellung der Hölle, darin die armen Seelen von grausigen, schlangenartig bunten Ungeheuern aufs Unerhörteste gepeinigt werden. Es ist ein wahrhaftes Kirchenstück der Hölle. Bei allem Tollen aber muss man über die Erfindsamkeit des

Künstlers in der Produktion der fabelhaftesten Creaturen erstaunen; Humor ist freilich kaum darin. Bosch scheint, wie noch manche andre seiner Zeitgenossen, den grössten Theil seines Lebens in Spanien zugebracht zu haben, wo seine Gemälde sehr gesucht und mannigfach nachgeahmt wurden. Es ist uns überliefert, dass eins seiner dämonischen Graubilder in der Zelle, darin König Philipp II. von Spanien starb, den letzten Blicken des Tyrannen gegenüber gestanden habe.

B. Deutsche Schulen.

1. §. 21. Die bedeutsame Thätigkeit der flandrischen Schule musste mannigfach auch über die Grenzen der Heimath hinaus wirken und zur Nachfolge anreizen. Die Entwickelung der deutschen Malerei im funfzehnten Jahrhundert scheint nicht ohne bedeutende Einflüsse jener Schule vor sich gegangen zu sein; wir finden wenigstens bei der Mehrzahl namhafter Leistungen gewisse Motive, welche hierauf mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit zurückdeuten.

2. Zunächst in der Schule von Köln. Hier tritt uns in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts ein vorzüglicher Künstler entgegen, welcher, bei mannigfachen Anklängen an die ältere Kölner Schule, doch zugleich ein bewusstes Eingehen auf Eyck'sche Vorbilder verräth. Der Name dieses Künstlers ist unbekannt; man hat ihm früher, obwohl ohne zureichenden Grund, den Namen eines gleichzeitigen Goldschmiedes und Kupferstechers, des Israel von Mecheln oder Meckenen zuertheilt. Sein Hauptwerk ist eine aus
3. acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion, im Besitze des Herrn Lyversberg in Köln, und als den Meister dieses Werkes pflegt man ihn gegenwärtig zu bezeichnen. Seine Bilder haben in der Regel noch einen goldenen Grund und schliessen sich in dieser Hinsicht, sowie in der Art der Färbung, die lebhaft, kräftig und klar ist, noch an die alte Schule an; aber sie sind zugleich bereits in Oel gemalt, und auch

---

§ 21, 1 ff. Passavant: Kunstreise etc. S. 416.

die Behandlungsweise, die Stellung und Anordnung sind insgemein der Art und Weise der Eyck'schen Schule entnommen. Im Uebrigen erscheint der Meister als ein tüchtiger, verständiger, auch gemüthvoller Mann, der mit grösstem Ernst in das Leben einzugehen bemüht ist und nicht ohne Liebe und Sorgfalt, zumeist zwar ohne eigentliche innere Begeisterung ausführt; seine Zeichnung ist im Ganzen scharf und geschnitten, sein Bestreben nach Charakteristik artet bei der Darstellung niederer Charaktere, wie bei den Verfolgern Christi, leicht in Uebertreibung aus. — Ausser der genannten vorzüglichen Darstellung der Passion findet sich noch eine namhafte Anzahl von Gemälden, welche derselben Hand angehören. Die bedeutendsten der in Köln vorhandenen sind: eine Abnahme vom Kreuz vom Jahre 1488 im städtischen 4.
Museum, minder kräftig als die Passion und wohl aus der spätesten Zeit des Meisters; die Flügelbilder sind von einem Schüler oder Nachfolger hinzugefügt: — zwei vorzügliche 5.
Bilder im Besitz des Herrn Zanoli; — die Glasmalereien und 6.
Wandmalereien der Kapelle Hardenrath in St. Maria am Kapitol vom J. 1466, erstere jedoch beschädigt und letztere sehr übermalt. (Das ebendort befindliche Wandgemälde einer Kreuzigung gehört einer späteren Zeit an). — Ausserdem treffliche Altar- 7.
blätter in den Kirchen von Linz und Sinzig; eine bedeutende Anzahl zu München unter den Gemälden der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, hier namentlich ein Altarblatt mit 8.
eigenthümlich würdigen Gestalten, die Apostel (Johannes den Täufer an der Stelle des Judas) darstellend; mehrere in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ein zierliches Bild mit weiblichen 9.
Heiligen im Berliner Museum u. s. w. 10.

Die Einwirkung dieses Künstlers auf seine Umgebungen 11.
war sehr bedeutend, wie sich aus den verschiedenen Gemälden seiner Schüler oder Nachfolger, die in Köln und der dortigen Gegend, in der Boisserée'schen Sammlung und dem Berliner Museum vorhanden sind, ergiebt. Unter den Bildern des Berliner Museums sind vornehmlich zwei Tafeln, die eine 12.
mit männlichen, die andre mit weiblichen Heiligen, hervorzu-

heben, welche sich durch die Würde der Gestalten und die edle Gewandung eben so sehr, wie durch die ausdrucksvollen, kräftig gemalten Köpfe vortheilhaft auszeichnen.

In späterer Zeit, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigen sich in der Kölnischen Malerei mannigfache, barock phantastische Ausartungen.

§. 22. Gleichzeitig mit dem Meister der Lyversberg'schen Passion blühten im oberen Deutschland mehrere namhafte Künstler, bei denen ebenso ein Einfluss der Eyck'schen Schule sichtbar zu werden scheint. Unter diesen ist zuerst
1. Friedrich Herlin von Nördlingen anzuführen, von dem im Bürgerbuch dieser Stadt, im J. 1467, ausdrücklich berichtet wird, dass er mit „niederländischer Arbeit" umzugehen wisse. Die von ihm in Nördlingen vorhandenen Gemälde, namentlich ein Altarblatt in der Georgskirche vom J. 1462 mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes und vier heiliger Personen, und ein andres vom J. 1488 in der Hauptkirche des Ortes, Maria mit dem Kinde und Heilige zu ihren Seiten, tragen das entschiedene Gepräge der Eyck'schen Schule. Auch ist dem Friedrich
3. Herlin das vorzüglich schöne grosse Altargemälde im Chore des Domes von Meissen, welches die Anbetung der Könige vorstellt und leider in einzelnen Partieen auf eine schmachvolle Weise übermalt ist, zugeschrieben worden. In der That zeigt dasselbe die auffallendste Verwandschaft mit den Werken der van Eyck, in der Gesammtauffassung sowohl, als vornehmlich im Nackten; nur ist zu bemerken, dass letzteres nicht ganz so fein behandelt ist, dass es den Stoffen der Kleidung ebenfalls an jener feineren Charakterisirung fehlt, welche wenigstens die Werke des Johann van Eyck auszeichnet, und dass der Faltenwurf dagegen grossartiger, mehr nach der Art des Hubert, gezeichnet ist.

§. 23. Bedeutender ist Martin Schön (eigentlich
1. Schöngauer) von Colmar, der zugleich unter den früheren

---

§. 22, 1. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 332. — Tüb. Kunstblatt, 1820, No. 17.

§. 22, 3. Hirt: Kunstbemerkungen etc. S. 21 ff.

Kupferstechern eine vorzügliche Stelle einnimmt. In seinen Kupferstichen lässt sich mehrfach eine Nachahmung von Motiven der Eyck'schen Schule, zugleich jedoch eine sehr eigenthümliche Ausbildung erkennen. In den Werken, welche ihm in den Gallerieen von Nürnberg, Schleissheim und Wien zugeschrieben werden, erkennt man einen tüchtigen ernsten Meister, welcher das Leben in ähnlicher Richtung auffasst, wie die Niederländer, in der Behandlungsweise jedoch nicht durchaus mit ihnen übereinstimmt; seine Farbe im Allgemeinen ist nicht von kräftigem Tone, sein Faltenwurf würdig gezeichnet, aber nicht mit Nachahmung des besonderen Stoffes ausgeführt, seine Carnation meist sehr weich. Eigenthümlich ist ihm der Ausdruck einer ernsten Milde und Frömmigkeit, welche auf dem Boden eines mit sich und der Welt versöhnten Gemüthes beruht; es ist darin keine befangene Devotion, keine phantastische Schwärmerei ausgesprochen, sondern das Gleichmaass einer edlen männlichen Seele. Daher zeigt sich denn in seinen Gestalten nicht selten eine ruhige Würde, in den Köpfen derselben der Anklang einer vollendeten gereiften Schönheit, wie er fast nirgend in der älteren deutschen Kunst wahrgenommen wird. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg sind von ihm sechs 2.
Gemälde mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria und ausserdem eine heil. Barbara, Bilder, in denen vornehmlich das Gemüthliche eines schlichten Familienlebens auf anziehende Weise dargestellt ist. Unter den Gemälden der 3.
Schleissheimer Gallerie ist besonders ein aus zwei Tafeln bestehendes Werk hervorzuheben; es stellt die h. Jungfrau als Mutter der Gnaden dar, indem sie eine Schaar Andächtiger vor dem Zorne der himmlischen Heerschaaren beschützt. — Ungleich wichtiger jedoch als die ebengenannten, sind die Gemälde, welche sich von Martin Schön in Colmar erhalten haben. „Unter diesen ist die Maria im Rosenhag, ein grosses 4.
Blatt, welches hinter dem Hochaltar der Colmarer Münster-

---

§. 23, 1. 2. Mittheilung meines Freundes C. Grüneisen zu Stuttgart, aus seiner Schrift über N. Manuel (vergl. §. 35, 21. Anm.)

kirche aufgestellt ist, das bedeutendste sowohl hinsichtlich des Umfangs und der Composition als der guten Erhaltung. Die heilige Mutter sitzt in einer blühenden Rosenumhegung, worin Vögel nisten, den Jesusknaben im Schoosse: zwei Engel schweben zu ihren Häupten, eine Krone haltend. Das Bild, dessen Figuren beinahe überlebensgross sind, ist auf Goldgrund gemalt, wie fast Alles, was dem M. Schön mit einiger Sicherheit zuzuschreiben ist. Der Kopf der Jungfrau ist minder schön als die der Engel und andrer Madonnen, die sich auf
5. einigen Bildern der Bibliothek zu Colmar, z. B. auf einer Verkündigung und einer Anbetung des Kindes vorfinden. Die Ausführung ist mit grosser Liebe bis ins Einzelnste geschehen; die Zeichnung vollkommener in den Köpfen als in den Gliedmassen, welche noch mager und steif erscheinen; das Colorit leicht und heiter, auch die Schatten hell, und die Farben so in einander vertrieben, dass kein Pinselstrich erkenn-
6. bar ist." — In der k. k. Gallerie zu Wien ist eine treffliche Kreuzigung Christi von M. Schön vornehmlich bemerkens-
7. werth. — In der Gemäldesammlung des Herrn Aders zu London befindet sich ein Gemälde der Ausstellung Christi vor dem Volke, eine reiche Composition, voll sprechender Köpfe, das Antlitz Christi voll hoher Schönheit und Milde, in den Köpfen der Widersacher jedoch viel Karikatur; die Zeichnung des Nackten ist mager; die Färbung ohne Tiefe im Ton, von dünnem Auftrag, aber sehr geistreicher Pinselführung. Dies Gemälde entspricht insbesondere den Kupferstichen des M.
8. Schön, wo wir, wie z. B. in dem grossen Kupferstiche der Kreuztragung, ebenso der hohen Milde des Erlösers seltsam karikirte, phantastische Gestalten unter den Peinigern gegenübergestellt sehen. In andern Stichen tritt dies ebengenannte phantastische Element noch entschiedener hervor, wie z. B. in einer Versuchung des heil. Antonius, wo der Heilige von verwunderlichen Dämonen in die Lüfte emporgeführt wird.

11. Das Portrait des Meisters, von seinem Schüler Hans

---

§. 23, 7. Passavant: Kunstreise etc. S. 97.

Largkmaier im J. 1483 gemalt, in der Gallerie zu Schleissheim befindlich, zeigt ein schlicht bürgerliches Gesicht mit ernstem mildem Ausdrucke. Die Malerei ist trefflich und warm, nur noch mit etwas strengen Umrissen.

In einer gewissen Verwandtschaft zu Martin Schön steht ferner sein etwas jüngerer Zeitgenoss, Hans Holbein der älte- 10.
tere, von Augsburg, dessen Blüthe um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts fällt. Die Bilder dieses Künstlers sind zwar im Ganzen noch mehr handwerksmässig gemacht und zeigen scharfe eckige Formen; doch gewahrt man in ihnen das Ringen eines lebendigen kräftigen Geistes und zuweilen den Ausdruck einer eigenthümlichen Würde, in einzelnen, vornehmlich weiblichen Köpfen eine erfreuliche Anmuth und überraschende Zartheit und Vollendung der Technik. Zugleich aber ist eben jenes phantastische Element, dessen wir bei einigen Darstellungen des M. Schön gedachten, auch bei ihm und zwar in erhöhtem Maasse ersichtlich, eine Neigung zu gewaltsamer und übertriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise heraustritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigentlich hässlicher und ekelhaft gemeiner Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkührlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt und durch dieselbe zu seltsam disharmonischen Formen ausgeprägt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfach Gestalten, welche den Productionen unserer neueren romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen; besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharfgekniffener italienischer Physiognomie, in grünem Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute, wieder. — Bilder dieser Art sind nicht selten. Die Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg und die der dor- 11.
tigen Moritzkapelle, die öffentliche Gallerie von Augsburg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main besitzen deren eine bedeutende Anzahl; die reichste Folge sieht man

12. in der Gallerie von Schleissheim: 20 Gemälde, von den
17, das Leben und Leiden Christi darstellend, aus dem Kl
ster Kaiserheim herstammen und urkundlicher Nachricht z
folge im J. 1502 gestiftet worden sind. — Wo jene Gesta
ten der Widersacher nicht anzubringen waren, da tritt di
obenerwähnte Richtung auf Anmuth und Zartheit in grössere
Freiheit wieder hervor. So namentlich in zwei treffliche
13. grau in grau gemalten Tafeln der ständischen Gallerie z
Prag, die mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. E
sind Flügelbilder, aussen und innen mit heiligen Gestalte
und Begebenheiten der Legende bemalt und mit sehr vorzüg
14. lichen Köpfen. So in dem kleinen Bildchen der Madonn
auf gothischem Throne vom Jahre 1499, das ihm in der Mo
ritzkapelle zu Nürnberg zugeschrieben wird. So vornehm
15. lich in zwei Bildern der Münchner Gallerie, die heil. Elisa
beth und die heil. Barbara darstellend, deren Köpfe in ei
ner ungemein liebenswürdigen Naivetät und Weichheit ausge
führt sind.

1. §. 24. Auch in **Westphalen** lassen sich in der späte
ren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts überwiegend niederlän
dische Einflüsse erkennen; zunächst in merkwürdigstem Con
trast gegen die ältere Schule des Landes, indem an die Stelle
des milden Adels und der anmuthvollen Ruhe ein wildes, bis
zur Rohheit und Karikatur übertriebenes Streben und eine
unruhige Ueberfüllung des Raumes tritt, letzteres vornehmlich
durch Anhäufung verschiedener Scenen einer Begebenheit im
gleichen Raume. Neben den Nachahmungen Eyck'scher Schule
findet man hier zugleich Nachahmungen oberdeutscher Mei
ster, z. B. des Martin Schön.

2. Zu schönerer Eigenthümlichkeit entwickelte sich unter den
westphälischen Künstlern dieser Zeit ein Meister von Soest,
Jarenus genannt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

---

§. 24. Der Verf. verdankt die Notizen über westphälische Kunstwerke grösseren Theils der gütigen Mittheilung des Hrn. Premierlieutenants **Becker** zu Münster.

mehrere bedeutende Tafeln (auf Goldgrund), die zusammen ein grosses Altarwerk ausmachen. Das Mittelbild stellt verschiedene Scenen aus der Passion Christi dar, ein grosses buntes Bild, auch hier die verschiedenen Gruppen noch wirr durcheinander, seltsam hastige, dürre und scharfgezeichnete Figuren, im Einzelnen jedoch charaktervolle, auch anmuthige Köpfe. Der rechte Flügel enthält in vier Abtheilungen die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, die Ausgiessung des heil. Geistes, das jüngste Gericht, und ist, da die Gruppen sich auf solche Weise genügend sondern, schon klarer und übersichtlicher. Der linke Flügel besteht ebenfalls aus vier Abtheilungen: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel; hier sind, besonders in den beiden ersten Abtheilungen, die Gruppen noch besser geordnet und namentlich die Madonnen einfach und anmuthig gezeichnet, schöne deutsche Köpfe mit schlicht herabhängendem blondem Haar. — Ein andres kleines Bild dies- 3.
ses Künstlers, mit seinem Namen bezeichnet, befindet sich im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England; es stellt den Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, dar und ist von trefflicher Ausführung.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigt sich in Westphalen eine strengere Nachahmung der Eyck'schen Auffassungsweise, und es finden sich Werke, die den vorzüglicheren Bildern der Eyck'schen Schule an die Seite zu stellen sind. Dahin gehört eine Madonna, auf einem halben Monde 4.
stehend, ein knieender Karthäusermönch zu ihren Füssen, in der Art des Hugo van der Goes; das Bild stammt aus der Karthause bei Dülmen und ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Clemens Brentano. — In der katholischen Kirche zu Dort- 5.
mund ist ein vorzügliches Altarbild dieser Richtung, welches auf der mittleren Tafel die Kreuzigung, auf dem einen Flügel die Anbetung der Könige, auf dem andern die Mütter der Apostel mit diesen als Kindern darstellt; ausserordentlich werthvoll sind hier die Aussenseiten mit sechs beinahe lebensgrossen Heiligen. — Ebenso ist ein Altar in Schwerte mit 6.

Doppelflügeln, dessen Inneres Schnitzwerk enthält, beachtens-
7. werth. Andre werthvolle Bilder sind in Soest und mehrere
kleinen Städten der Grafschaft Mark. U. s. w.

1. §. 25. Unabhängiger von den besonderen Eigenthümlich-
keiten der niederländischen Malerei und nur im Allgemeine
auf verwandter Entwickelungsstufe stehend, erscheinen di
Künstler von Nürnberg, deren Blüthe in den Schluss de
fünfzehnten Jahrhunderts fällt. Der Grundzug ihrer Kuns
tritt im Ganzen als ein derbes treues Anschliessen an di
umgebende Natur hervor, zunächst in einer harten, strenge
Weise, im Einzelnen jedoch auch mit einer Hinneigung z
jener edleren Schönheit, welche in den Werken des Marti
Schön ersichtlich wird.

2. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Michae
Wohlgemuth (geb. 1434, gest. 1519). Bei weitem di
Mehrzahl von Wohlgemuth's Werken zeigt zwar einen ziem
lich handwerksmässigen Meister, der vornehmlich in den Dar
stellungen bewegter Handlungen in Härte und Unnatur ver
fällt, in dessen Bildern jedoch zugleich, wenn sie ruhiger
Momente entwickeln, mannigfach Andeutungen jenes Gefühle
für Anmuth der Form und Zartheit des Ausdruckes enthal
ten sind. Interessant ist in diesem Bezuge eine Vergleichung
3. der von ihm in der Schleissheimer Gallerie befindlichen Bil
der, welche, von gleichen Dimensionen und auf beiden Seite
bemalt, Scenen aus dem Leben Christi in geschlossener Folg
darstellen. Während hier z. B. eine Kreuzabnahme durchaus
unter der Würde des Gegenstandes bleibt, so ist im Gegen
theil eine Verkündigung Mariä ansprechend und nicht ohne
eigenthümliche Schönheit in den Hauptlinien. Dasselbe gil
4. im Wesentlichen von den Malereien Wohlgemuth's auf der
Burg und in der Moritzkapelle zu Nürnberg; ebenso auch
5. von der Reihenfolge derjenigen Gemälde, welche von ihm in
einer Kirche zu Chemnitz befindlich sind und die im Herbste 1832
zu Dresden öffentlich ausgestellt waren. — Ungleich bedeu-
6. tender als die genannten Werke ist ein Altargemälde aus der
spätesten Zeit des Meisters, vom J. 1511, in der k. k. Galle-

rie des Belvedere zu Wien. Auf dem Mittelbilde stellt es den heil. Hieronymus auf dem Throne und die Donatoren, Mann und Frau, zu dessen Seiten knieend, dar; es ist mit doppelten Flügelthüren versehen, auf denen die Gestalten anderer Heiligen gemalt sind. Das scharfe, geschnittene Wesen, welches in den früheren Werken Wohlgemuth's unangenehm auffällt, ist hier beträchtlich gemildert, das Colorit ist warm und kräftig. In diesem Gemälde erkennt man denjenigen Meister, welchem Albrecht Dürer seine Ausbildung verdankt; ja, Wohlgemuth übertrifft seinen grossen Schüler hier im Ausdrucke milder Naivetät, besonders in den Köpfen einiger weiblichen Heiligen; von vorzüglichstem Werthe jedoch sind die Köpfe der beiden Donatoren.

Andre Nürnberger Meister der Zeit erreichen nicht die bedeutenderen Leistungen Wohlgemuths, stehen jedoch mit seinen Arbeiten von mittlerem Werth ungefähr auf gleicher Stufe. Dahin gehören: Martin Zagel, von dem sich in der 7.
k. k. Gallerie zu Wien ein Crucifix mit mehreren Heiligen befindet, ein schlichtes, ehrbares Werk; — Jacob Walch, 8.
von dem u. a. ein ähnliches Gemälde im Berliner Museum enthalten ist. U. a. m.

Noch weniger interessant sind die gleichzeitigen Künstler in Baiern. Von Gabriel Mächselkircher von München 9.
(um 1470 blühend) befinden sich in der Schleissheimer Gallerie zwei Gemälde von sehr bedeutenden Dimensionen, die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi darstellend, die das Gepräge einer barbarischen Wildheit und gesuchter Phantasterei tragen. — Von Ulrich Füterer von Landshut (um 1480) 10.
ist ebendaselbst ein grosses Bild der Kreuzigung, sculpturartig zwischen gothischen Architekturen gemalt, ein beträchtlich schwaches Werk. — Etwas bedeutender scheint Hans von 11.
Olmdorf, bairischer Hofmaler um 1490. Auf der Burg zu Nürnberg befindet sich von ihm ein beachtenswerthes Gemälde, ein Familienstück, fast Lebensgrösse: eine Mutter mit einem Kindchen, am Fenster sitzend, und neben ihr ein Knabe, der mit Seifenblasen spielt; es ist noch sehr hart und scharf ge-

malt, doch nicht ohne glückliche Auffassung natürlicher Motive. Die Bilder dieses Künstlers in der Schleissheimer Galerie waren dem Verfasser unzugänglich.

Zweiter Abschnitt.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 26. Das erste Viertel des sechzehnten Jahrhunderts sah die vorzüglichsten Meister der deutschen Kunst erstehen, wie zu derselben Zeit die Meisterwerke der italienischen Malerei geschaffen wurden. Aber es ist ein grosser Unterschied zwischen den Gipfelpunkten deutscher und italienischer Kunst, nicht bloss in Bezug auf die besondere Richtung, auf subjective Absicht und Anlage, sondern vornehmlich auch in Bezug auf die Höhe der Vollendung, auf die befriedigende Lösung der Aufgabe. In Italien entfaltete sich eine reichste Blüthe höchster, vollkommen schöner Kunstleistungen; hier ward jene Wunderzeit des griechischen Alterthums wiedergeboren, da die Schönheit dem Auge des Sterblichen sich offenbarte, der göttliche Gedanke in vollendeter Gestalt sich verkörperte, die höchste Würde des Menschen anschaulich im Bilde dargestellt ward. In Deutschland vermochte man es nicht, sich von der hergebrachten, mehr oder minder befangenen Weise der Darstellung gänzlich zu befreien; andre Interessen nahmen hier die Geister in Anspruch, und wo sich in ihren Kunstwerken eine selbständige, berechtigte Eigenthümlichkeit entfaltete, da war es — bis auf die einzelnste Ausnahme — ein andres Element als jenes höchste der Schönheit.

Gleichwohl war den Deutschen die Anlage zur Entwikkelung und Gestaltung der Schönheit nicht versagt. Wir sahen in jener früheren Entwickelungsperiode der deutschen Kunst, die wir mit dem Namen des germanischen Styles be-

zeichneten, ein vorherrschendes und im Einzelnen (vornehmlich bei den Künstlern von Köln und Westphalen) durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach idealschöner Auffassung; uns traten später (in der flandrischen Schule und bei den gleichstrebenden Künstlern Deutschlands) die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in grösserer oder geringerer Naturwahrheit entgegen, deren Darstellung wiederum durch den Ausdruck einer „schönen Seele" (man verzeihe dies Wort, das gerade hier bezeichnend ist) auf eine höhere Stufe gehoben wurde; — und allerdings sind dies Elemente, welche man bei weiterer Ausbildung der Kunst zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt und vereinigt zu sehen erwarten dürfte. Dass dies nicht geschah, musste durch das Hervortreten eines anderen, störenden Elementes verursacht sein.

Dies ist dasjenige Element, welches man gewöhnlich mit dem Namen des Phantastischen bezeichnet. Es bildet einen Grundzug im Charakter der nordischen Völker und ich möchte es am liebsten aus der nordischen Natur erklären. Der heitre Himmel des Südens, die klare durchsichtige Luft, die anmuthvollen Linien seiner Bergzüge, die plastischen Formen seiner Vegetation geben dem Aug' und dem Gemüthe des Beschauers Ruhe und Befriedigung; nicht so die nordische Natur. Wo der Himmel mit Wolken bedeckt ist, wo Nebel in den Thalern treiben, wo die Erde ein halbes Jahr lang ihres Schmuckes beraubt ist und im Schlummer liegt, da wird das Gemüth zu eigner Thätigkeit angereizt, und es bevölkert den öden Raum mit selbstgeschaffenen Gebilden. Daher die Mährchen des Nordens, welche Italien und Griechenland nicht kennen und welche auf einer, von den Mährchen des Orients so bedeutend verschiedenen Grundlage beruhen. Daher die wunderlichen Spiele der bildenden Kunst, die wir so häufig in den Ornamenten unsrer mittelalterlichen Bauwerke, in den Randverzierungen unsrer alten Pergamenthandschriften vorfinden. Aber wo die Phantasie ins Maass- und Grenzenlose hinausschweift, wo sie nicht dem gesetzlichen Organismus nachfolgt, welcher den Typus der Naturformen

bildet, wo sie in eigner Willkühr zu herrschen strebt, da ist das Reich der Schönheit gefährdet. Die Träume der Phantasie können sich zum tiefsinnigen Spiele gestalten, sie können sich in einer gemüthlich anziehenden Sphäre bewegen; aber die Phantasie wird erst dann, wenn sie sich dem allein wahrhaften Gesetze der Schönheit unterworfen, wenn die rohe Gewalt dämonischer Mächte gebrochen ist, zum Zeugniss eines edlen, gereinigten, zum Höchsten gerichteten Sinnes.

Dieser Hang zum Phantastischen verleugnet sich schon in den früheren Entwickelungsperioden der nordischen Kunst nicht ganz, wenngleich er freilich zumeist nur in mehr untergeordneten Beziehungen sichtbar wird und in einzelnen seltenen Fällen auch mit den höheren Ansprüchen der Schönheit vereint bleibt. Er äussert sich z. B. bereits in jener übertriebenen Charakteristik, die in dem späteren Werke des Meisters des Kölner Dombildes (§. 11, 17, 18.) hervortritt; in der Hölle des berühmten Danziger Bildes von Johann van Eyck (§. 17, 11.), in jener Darstellung der apokalyptischen Vision Memling's (§. 19, 9.), in den tollen Productionen des Hieronymus Bosch (§. 20, 6.): vornehmlich jedoch bei den Deutschen der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, bei den Kölnern, bei Martin Schön, dem älteren Holbein, den westphälischen Künstlern u. s. w. — Warum aber trat bei diesen, warum gerade in den letzten Momenten der Entwickelung deutscher Kunst jenes hemmende Element aufs Neue und mit überwiegender Kraft hervor? — Ich glaube, der Grund liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen. Es ist der Geist des Protestantismus, der sich darin ankündigt, der das Licht der Wissenschaft anzündete, auf die Kunst jedoch scheinbar verderblich einwirken musste. Denn er gab zunächst dem Gedanken, im Gegensatz gegen das irregeleitete Gefühl, eine einseitige Berechtigung, er entfesselte den Geist des Menschen und regte den Einzelnen zu selbständiger Forschung, zur Begründung und Verallgemeinerung seiner subjektiven Ansichten auf. Das musste denn im Einzelnen mannigfach seltsame Erfolge zeigen, wie dergleichen in der That weder in den poli-

tischen Verhältnissen, noch in andren Beziehungen des Lebens ausblieben und wie sie ebenso in der Kunst sich zeigten. Wenn der Gedanke in der Produktion des Kunstwerkes einseitig vorwaltet, so wird die Form leicht zur Hieroglyphe, zum Symbol; so ist schon ein mehr untergeordneter Grad der Vollendung der Form zur Bezeichnung des Gedankens hinreichend; so ist der Phantasie, welche die Vermittlerin zwischen dem Gedanken und der Form ausmacht, ebenfalls wiederum ein freierer Spielraum, eine grössere Willkühr gestattet. Und ganz natürlich ist es, dass unter solchen Umständen die Phantasie aufs Neue jenen alten Weg, den sie überdies nie ganz aufgegeben, einschlug, dass die alten mährchenhaften Träume wieder aufwachten und den erhabenen Schritt der Schönheit gleich neckenden Dämonen umwoben und aufhielten. Wie tief Ergreifendes und Bedeutungvolles auch von einzelnen grossen Geistern dieser Zeit geschaffen wurde, die höchste Befriedigung und Verklärung haben sie fast nirgend erreicht, das Sonnenlicht vollendeter Schönheit vermochte den Frost dieser Nebelgebilde fast nirgend aufzulösen. *)

A. Albrecht Dürer, seine Schüler und Nachfolger.

§. 27. Albrecht Dürer fesselt unter den Meistern, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, vor Allen unsre nähere Aufmerksamkeit. In ihm steigerte sich das vorhandene Kunstvermögen zur eigenthümlichsten und zu einer möglichst gediegenen Vollendung; er ist der Repräsentant der 1.

---

*) Ausser den angegebenen Verhältnissen dürften jedoch auch noch manche Nebenumstände, welche auf die künstlerische Entwickelung der Zeit eingewirkt, zu berücksichtigen sein. Namentlich jene öffentlichen theatralischen Darstellungen biblischer u. a. Begebenheiten in den sogenannten Mysterien, Moralitäten, Processionen, sowie diejenigen mehr possenhaften und satyrischen Inhalts in den Fastnachtspielen. Vergl. Schildener, „bei Gelegenheit eines alten Kirchenbildes", im Museum, 1836, No. 41, S. 351.

§. 27. Ueber Dürer verschiedene Monographieen, die älteste von H. C. Arend. Das Gedächtniss der ehren Albrecht Dürers. Goslar 1728. — Neuere Schriften: Weisse: A. Dürer und sein Zeitalter.

deutschen Kunst jener Zeit geworden. Ein unerschöpflicher Reichthum des Geistes, der sich nicht mit der Malerei und den übrigen zeichnenden Künsten allein begnügte, sondern mannigfach auch in das Fach der Sculptur und Architektur hinüberzugreifen ermächtigt war; eine Auffassungsgabe, welche das Leben bis in die feinsten Nüancen seiner Bewegung zu verfolgen wusste; ein lebhaftes Gefühl für das feierlich Erhabene sowohl, wie für die Aeusserungen naiver Anmuth und Gemüthlichkeit; vor Allem aber ein treuer ernster Sinn, verbunden mit dem strengsten Studium (durch die Abfassung verschiedener theoretischer Werke *) bestätigt), — diese Eigenschaften, so scheint es, mussten hinreichend sein, um ihn den ersten Künstlern, welche die Welt kennt, an die Seite zu setzen. Aber wiederum jener allgemeine Hang zum Phantastischen war es, dem auch er nicht zu entsagen vermochte, und der die reine Entwickelung seiner künstlerischen Kraft mannigfach verkümmert hat. Allerdings zwar hat bei ihm diese Richtung auf's Phantastische einzelne wundersame Blüthen getrieben, wie sie in gleicher Bedeutsamkeit uns fast nirgend begegnen, hat sie einzelne Werke (ich möchte dieselben am Liebsten als „Gedichte" bezeichnen) ins Leben gerufen, deren geheimnissvoller Inhalt uns mit unauflöslichem Interesse an sich zieht; blicken wir jedoch auf das höchste Ziel der Kunst, auf die Schönheit, welche das Geheimniss offenbar machen, Inhalt und Form als Eins und untrennbar darstellen soll, so finden wir hier nur im seltensten Falle eine vollkommene Befriedigung. Voller Leben und Charakter ist Dürers Zeichnung; gleichwohl tritt uns hier manches befremdliche Motiv

---

Leipzig 1819. — Reliquien von Albrecht Dürer, Nurnberg 1828. — J. Heller: das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. (Zweiter Band in 3 Abtheilungen, erster und dritter Band noch nicht erschienen.)

*) Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt etc. 1525. — Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schlosz und flecken, 1527. — Vier bücher von menschlicher Proportion, 1528. — (Von allen verschiedene spätere Ausgaben und Uebersetzungen).

der Bewegung, besonders bei Darstellungen des Nackten, entgegen, auch ist seine Gewandung häufig auf eine seltsame Weise zugeschnitten, welche vielleicht eine besondere Mode seiner Zeit befolgte, doch keineswegens der Entwickelung der Formen des Körpers günstig ist. Bei idealer Gewandung zeichnet er die Falten fast überall in schönen grossen Massen: wiederum jedoch kann er in den Brüchen und Ecken jene wunderliche Manier fast nirgend lassen, welche das Auge verwirrt und den edleren Eindruck der Hauptformen stört. Seine Farbe hat einen eigenthümlichen Glanz und an sich eine Schönheit, welche vielfach andre Gemälde überstrahlt: aber es ist nicht eine Nachahmung der kräftigen und vollen Weise, in welcher uns die Farbe an den Gegenständen der Natur erscheint: es ist vielmehr ein unabhängiges Spiel der Phantasie in Glanz und Licht, welches dem Auge zwar einen magischen Reiz gewährt, aber von der eigentlichen Schönheit menschlicher Bildung abführt. Es ist ein ähnlicher Reiz, wie er sich in andrer Weise später in den phantastischen Spielen des Helldunkels, (z. B. bei Rembrandt) wiederholt, und der bei Dürer, in fast gänzlicher Abwesenheit des Helldunkels, nur um so stärker wirkt. Ja sogar im Ausdruck und in der Bildung des Gesichtes folgt Dürer häufig einer gewissen Manier, welche nicht als die Norm einer idealen Schönheit, nicht immer als getreues Anschliessen an die Formen des gewöhnlichen Lebens (nach Art seiner Vorgänger), sondern wiederum mehr nur als Hang zum Sonderbaren zu erklären ist. Wenn aber bei alledem die Mehrzahl seiner Werke einen würdigen Eindruck auf den Sinn und Geist des Beschauers ausübt, so ist dies eben ein Zeugniss von der eigenthümlichen Grösse seiner künstlerischen Anlagen.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters, zu der wir jetzt übergehen, wird das Gesagte in ein näheres Licht setzen; die chronologische Anordnung derselben wird einzelne interessante Andeutungen über seinen Entwickelungsgang an die Hand geben. Ich werde hiebei vorzüglich seine Gemälde (soviel mir deren wenigstens aus eigner Anschauung bekannt

sind) in's Auge fassen, indem nur aus diesen die Art der Breite und Nachhaltigkeit seines künstlerischen Vermögens erkannt werden kann; aus der grossen Menge seiner Holzschnitte und Kupferstiche ist jedoch ebenfalls das Wichtigste, mit besonderer Rücksicht auf vorhandene Jahrzahlen, auszuheben.

2. Albrecht Dürer war im J. 1471 zu Nürnberg geboren und starb daselbst im J. 1528. Sein Vater war ein Goldschmied. Er lernte das Handwerk der Malerei bei Michael Wohlgemuth und machte als Gesell seine Wanderschaft in den Jahren 1490 — 1494. Im letzteren Jahre liess er sich zu Nürnberg häuslich nieder. — Von eigentlichen Jugendarbeiten ist wenig Sicheres bekannt. Die Gemäldesammlung des
3. Herrn Campe zu Nürnberg besitzt eine figurenreiche Kreuzigung Christi, welche mit Dürer's Zeichen versehen ist und, wenn die Aechtheit anderweitig zu erweisen wäre, als eins der frühsten Gemälde des Künstlers gelten würde. Sie ist im Wesentlichen noch in der Manier der deutschen Meister, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühten, gemacht und hat, wie man es so häufig sieht, wiederum jene übertrieben phantastischen Gestalten der Widersacher. Ich fand in dem Bilde jedoch nichts, was an Dürer's spätere Richtung oder auch nur an Wohlgemuth's Schule erinnerte: die Zeichnung bewegt sich in weichen Linien, die Malerei ist pastos aufgetragen. Ueberdies glaubte ich in den Physiognomieen der edleren Köpfe einen gewissen Typus zu erkennen, der mir schon in verschiedenen anderen Gemälden der Zeit begegnet ist, ohne dass ich einen namhaften Meister anzugeben wüsste *). Das Dürer'sche Monogramm ist, wie man mit Deutlichkeit erkennt, jedenfalls über ein älteres Zeichen gemalt. Wir müssen somit dies zweifelhafte Werk unberücksichtigt lassen.

---

*) In den Mittheilungen bei Heller (das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, B. 1, S. 222) wird einer Aehnlichkeit mit Israel von Mecheln erwähnt, die indess nur in einem mehr untergeordneten Grade Statt hat. — Ein Umriss nach diesem Gemälde ist in Aufsess' Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1832, S. 290, enthalten.

Sodann befindet sich in der florentinischen Gallerie der 4.
ffizien der Portraitkopf eines alten Mannes, der Dürer's Va-
r vorstellen und neben seinem Zeichen mit der Jahrzahl
490 versehen sein soll *). Es ist ein treflicher Kopf, le-
nswahr und voll Charakter, jedoch so hoch aufgehängt, dass
h weder die besonderen Eigenthümlichkeiten der Technik,
ch die Jahrzahl mit Deutlichkeit erkennen konnte. Ich muss
ch hier die Aechtheit, vornehmlich die der Jahrzahl, dahin-
stellt sein lassen.

Das älteste mir bekannte unzweifelhafte Gemälde Dürer's 5.
t sein eignes Portrait vom J. 1498, welches sich in der flo-
ntinischen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse (in den
ffizien) befindet. Die Anordnung des Bildes ist bekannt.
an sieht den Künstler in halber Figur, vor einem Fenster
ehend, die Hände auf einer Brüstung zusammengelegt. Er
scheint in eigenthümlicher Festkleidung: in zierlich gefalte-
m, weit ausgeschnittenem Hemde, in weisser, mit schwarzen
treifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit
raunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar fällt in
orgfältig gedrehten Ringellocken herab. Die Malerei hat hier,
i ziemlicher Schärfe der Zeichnung, noch etwas eigen Brei-
s und Weichliches, besonders in den Lichtern (wie es in
äterer Zeit kaum wieder vorkommt), die Schatten der Car-
ation sind licht bronzeartig gehalten. Der Ausdruck des Ge-
chtes ist ehrlich und schlicht, doch nicht ohne ein gewisses
ives Wohlgefallen an der eignen Erscheinung (das sich

*) Heller a. a. O. S. 162.

§ 27. s. Dies Portrait Dürer's ist höchst wahrscheinlich das-
lbe, welches sich in der Gallerie des Königs Karl I von England,
m es von der Stadt Nürnberg verehrt worden war, befand (Passa-
nt, Kunstreise etc. S. 261). Ebendaselbst befand sich, als Gegen-
uck, das Portrait von Dürer's Vater, „auf ein sehr gesprungenes
rett gemalt." Sollte dies vielleicht das oben besprochene, ebenfalls
den Uffizien vorhandene Bild sein? Aus dem angezeichneten
runde ist es möglich, dass man dasselbe verkleinert und dabei auch
e Jahrzahl gefährdet haben kann.

auch in den Briefen, die er 8 Jahre später an Pirckheimer schrieb, ziemlich unverholen ausspricht).

6. In demselben Jahre (1498) erschienen Dürer's Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, in denen wir vielleicht zugleich (wie es wenigsten bei anderen ähnlichen Werken der Fall ist) Beispiele seiner Thätigkeit aus den nächst vorangegangenen Jahren sehen dürfen. In diesen Compositionen zeigt sich der Künstler bereits in hoher und eigenthümlicher Vollendung, und gerade hier ist es jenes phantastische Element, welches, dem Gegenstande zufolge, die Grundlage des Ganzen bildet. Mit der eigenthümlichsten Poesie sind jene mystischen Aufgaben erfasst: in lebendiger körperlicher Gestalt tritt uns hier das Wunderbare und Ungeheuerliche entgegen. Es ist im Einzelnen eine Kraft der Darstellung und eine Grossartigkeit der Conception darin, die um so mehr überraschen, als die formlosen und überschwenglichen Anschauungen der Schrift den Künstler so leicht, wie es bei andren Bearbeitern dieses Gegenstandes in der That häufig genug geschehen ist, hätten auf Abwege führen können. Wie gewaltig ist jenes zweite Blatt, wo der Alte mit den feuerflammenden Augen, der die sieben Sterne in der Rechten und ein zweischneidiges Schwert am Munde trägt, zwischen den sieben wundersamen Leuchtern thront, und Johannes anbetend vor ihm kniet! Wie mächtig sausen, auf dem vierten Blatt, jene vier Reiter mit Bogen, Schwert, Waage und den Waffen des Todes auf die Erde herab! Wie schmettern jene vier Engel des Euphrat, auf dem achten Blatt, mit ihren Schwertern die Mächtigen und Stolzen der Erde zu Boden, und über ihnen die furchtbare Ritterschaft auf den feuerspeienden Löwenrossen! — Doch es würde zu weit führen, wollte ich in alle Einzelheiten dieser merkwürdigen Darstellungen näher eingehen. Ich wende mich wieder zu den Gemälden.

7. Vom Jahre 1500 sind mir verschiedene Gemälde Dürer's bekannt. Das erste und bedeutendste ist sein eignes Portrait in der Münchner Gallerie, welches ihn gerade von vorn, die Hand an den Pelzbesatz des Kleides gelegt, darstellt. Es ist

deutender Unterschied zwischen diesem und dem eben
ebenen Portrait zu Florenz, obgleich der Künstler hier
rei Jahre älter ist; ein Unterschied der auf eine merk-
e Krisis, welche in der Entwickelung seines Innern
angen sein muss, schliessen lässt. In jenem Bilde er-
er noch als ein gutmüthiger, harmloser Jüngling; hier
plötzlich zum Manne gereift. Seine Züge sind voll
raftig geworden, sie haben den Ausdruck eines durch-
ten Charakters gewonnen, Stirn und Auge geben das
ss eines ernsten, tiefdenkenden Geistes. So ist auch
genthümliche Technik, welche zu dem besonderen Ge-
in Dürer's späteren Werken so viel beiträgt, hier be-
ollständig vorhanden, vornehmlich jene dünnen Lasuren
Schatten der Carnation, die dem in Rede stehenden
ogar eine fast gläserne Durchsichtigkeit geben. Dabei
ch die Modellirung vortrefflich, wenngleich noch etwas
, und wenngleich bedeutende Restaurationen sichtbar
. Die Haare, die in schönem Reichthum auf beide
rn niederfallen, sind sehr fein gemalt; die Hand, welche
er Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch
der Zeichnung und, was im Gegensatz zur Malerei
sichtes auffallend ist, stark impastirt. — Dass die Wie-
ng dieses Bildes auf der Burg zu Nürnberg eine neuere
ist, unterliegt keinem Zweifel; ebenso ist die Geschichte
t, wie das Original von dort abhanden gekommen.

n zweites Gemälde aus demselben Jahre ist das Portrait e
ungen Mannes in der Schleissheimer Gallerie, von ein-
, entschiedenem Ausdrucke und tüchtig gemacht. Es
selbe Bild, welches fälschlich als Dürer's Bruder Johan-
zeichnet wird und aus dem Praun'schen Kabinette zu
rg herstammt. — Ein drittes Gemälde, ebendaselbst, e
niger bedeutend. Es ist ein Altarblatt und stellt den
am Christi dar, der von den Seinigen betrauert wird.
wohlgeordnet, aber von sehr gewöhnlichem, bürgerli-
Charakter und der Leichnam ungemein trocken gemalt.

Nur die Gestalt der Maria ist auf diesem Bilde anziehend und von einer gewissen mütterlichen Würde.

10. Vom J. 1503 befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien eine Maria, welche das Kind säugt. Das Bild umfasst wenig mehr als die Köpfe beider Figuren; es ist leicht und sehr zierlich gemalt, im Ausdruck jedoch ebenfalls uninteressant. Es ist nichts als das Portrait einer dicken Bürgersfrau.

11. Ungleich interessanter ist der mit derselben Jahrzahl bezeichnete Kupferstich, welcher das Wappen mit dem Todtenkopfe darstellt. Die beiden Schildhalter: das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der phantastischen Krone, der wilde Mann der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie, wie es scheint, zu küssen, sind von eignem, mährchenhaf-
12. tem Reize. — Ebenso gehört auch der Kupferstich, vom J. 1504, welcher Adam und Eva darstellt, zu Dürer's vorzüglichsten Arbeiten.

13. Dieselbe Jahrzahl trägt eine Reihe von Handzeichnungen, welche das Leiden Christi vorstellen und sich in der Sammlung des Erzherzog Carl von Oestreich (in lithographischen Nachbildungen herausgegeben) befinden. Sie enthalten eine Fülle geistreicher Motive und sind von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden. Die Darstellung der Kreuzabnahme, welche unter diesen Handzeichnungen vorkömmt, ist der Composition nach so grandios, so meisterhaft geordnet, wie derselbe Gegenstand nur von wenig Künstlern behandelt sein dürfte. Doch scheint auf diesem Blatte die Jahrzahl nicht ganz sicher und könnte, möglicher Weise, auch 1524 heissen.

14. Im Jahre 1506 machte Dürer eine Reise nach dem oberen Italien und hielt sich vornehmlich längere Zeit zu Venedig auf. Von seinem Treiben in dieser Stadt geben uns die Briefe, die er an seinen Freund Wilibald Pirckheimer schrieb und die auf unsre Zeit gekommen sind, mannigfach interessante Kunde. Dort fertigte er für die deutsche Gesellschaft ein Gemälde, welches ihm grossen Ruhm brachte und mit des-

n leuchtenden Farben er das Gerede seiner Neider „stille achte, die da sagten, er sei im Stechen gut, im Malen aber isse er nicht mit Farben umzugehen." Nach der gewöhnchen Annahme war dies ein Gemälde der Marter des heil. artholomäus, welches sich im Anfange des siebzehnten Jahrnderts zu Prag in der reichen Gallerie des Kaiser Rudolph befunden haben und gegenwärtig verschollen sein soll. och scheint diese Annahme nicht genügend begründet, und es ürfte vielmehr ein andres Dürer'sches Bild vom J. 1506, elches sich noch zu Prag, in dem Prämonstratenser Stift Strahow befindet und eine Maria, von Engeln gekrönt und von em Kaiser, dem Pabst und vielen geistlichen und weltlichen ürsten umgeben, darstellt, für das in Rede stehende Gemälde zu halten sein. *).

*) Obige Berichtigung der gewöhnlichen Angabe verdanke ich der gütigen Mittheilung des Herrn Premierlieutenants Becker zu Dresden, welcher mir darüber Folgendes schreibt:

„Hirt macht bereits, bei Gelegenheit einer Recension von Dürers Leben, in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, 1829, S. 571, darauf aufmerksam, dass das in Rede stehende Gemälde zwar für die Bartholomäus-Kirche in Venedig gemalt worden, jedoch keineswegs die Marter dieses Apostels, sondern eine Maria von Engeln gekrönt darstelle, wie bereits mehrere italienische Kunstschriftsteller angeben. Van Mander I, S. 59 (Ausg. v. J. 1764) spricht ebenfalls von einer Madonna: *In dem Jare 1506. eene Maria daer twee Engelen met een rozenkrans gekroont worden.* Hirt, a. a. O. glaubt das fragliche Gemälde in der Wiener Gallerie wiedergefunden zu haben. Diese Annahme scheint jedoch auf einer Verwechselung zu beruhen; ich vermuthe vielmehr, dass sich das Gemälde noch in Prag, und zwar in dem Prämonstratenser Stift Strahow befinde. Obgleich ich das Gemälde selbst nicht gesehn, so habe ich doch vor Kurzem, durch einen Freund, welcher nach meiner Angabe an Ort und Stelle Nachforschungen anstellte, folgende Nachricht erhalten: Die Tafel ist etwa 6 bis 7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt. Vor derselben Kaiser Max, ein Pabst und viele geistliche und weltliche Fürsten kniend, welche von Maria, dem Kinde und einer Anzahl Engeln mit Rosenkranzen gekrönt werden. Rechts im Hintergrunde Dürer und Pirckheimer stehend. Der erstere hält ein Täfelchen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Du-*

Als eine andre Probe seiner Kunstfertigkeit malte er in
demselben Jahre, ohne Zweifel ebenfalls zu Venedig, ein Ge-
mälde, welches Christus mit den Schriftgelehrten in hal-
ben Figuren darstellt und sich gegenwärtig im Palast Bar-
berini zu Rom befindet. Es ist, der eigenhändigen Beischrift
zufolge, in fünf Tagen vollendet. Wenn dasselbe als Bei-
spiel von Schnellmalerei Werth hat, so ist dies jedoch in Be-
zug auf das höhere Element der Kunst nicht der Fall. Es
sind sehr gewöhnliche Köpfe, zum Theil phantastisch karikirt,
und von schmutziger Farbe. — Namhafte Einflüsse der ve-
netianischen Kunst auf Dürer sind übrigens in seinen Werken
nicht sonderlich nachzuweisen.

Ein Bild vom J. 1507 befindet sich in der Gallerie des
Belvedere zu Wien. Es ist das Portrait eines jungen Mannes
von röthlicher Gesichtsfarbe, ausserordentlich schön; lebens-
wahr und fein gemalt. Es steht Dürer's vorzüglichsten Por-
traitbildern würdig zur Seite und ist nur leider nicht so ganz
erhalten, wie man es bei einem so trefflichen Werke wünschen
muss. — Dies Gemälde lässt uns auf die Vollendung eines
anderen schliessen, welches Dürer in demselben Jahre malte
und welches nachmals aus dem Besitz des Rathes von Nürn-
berg in die Gallerie des Kaiser Rudolph II. überging. Es
stellte Adam und Eva im Paradiese dar; ein altes Epigramm
sagt von diesen Figuren:

Als sie der Engel erblickt, ausrief er verwundert: Von Eden, —
Hatt' ich so schön euch gesehn, wäret ihr nimmer verbannt! *)

Das Bild ist ebenfalls verschollen. Das in in der Provinzial-
Gallerie von Mainz befindliche Gemälde desselben Inhalts ist
eine spätere und übermalte Copie **).

Mit diesen Werken beginnt die Blüthenperiode des Mei-

„*ver Germanus MDVI.* (Monogramm.) Unten zu den Füssen der „Maria ein Engel, welcher die Laute spielt. — Im J. 1835 ist in Prag „ein kleiner Stahlstich nach diesem Gemälde erschienen, gez. von „Friese, gest. von Battmann."

*) *Angelus hos cernens miratus dixit: ob harto*
Non ita formosos vos ego depulerim.

**) Heller, a. a. O. S. 189.

sters, in welcher eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Arbeiten in kurzem Zeitraume aufeinander folgte. Unter diesen ist zuerst ein Gemälde vom J. 1508 in der Wiener Gallerie des Belvedere zu erwähnen, welches von Dürer für den Herzog Friedrich von Sachsen gemalt wurde und später die Gallerie des Kaisers Rudolph II. schmückte. Es stellt die Marter der zehntausend Heiligen dar. In der Mitte des Bildes stehen Dürer und sein Freund Pirckheimer, in Betrachtung des Vorganges, beide in schwarzen Kleidern. Dürer hat den Mantel nach italienischer Art über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein, darauf die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Umher ist eine Menge einzelner Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; doch fehlt es an einem rechten Totalüberblick. Trefflich scheinen mir besonders die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinaufgeführt und von oben herabgestürzt werden. Das Ganze ist sehr fein und miniaturartig, in schönen leuchtenden Farben, vornehmlich mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen, gemalt. Im Einzelnen ist ebenfalls auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung jedoch ist ohne eigentliche Würde und Kraft und auch ohne Individualisirung. Nur hie und da ist der Schmerz glücklich ausgedrückt, z. B. in dem vorletzten der Nackten, die den Berg emporgeführt werden, und der mit einer tiefen Kopfwunde todtmatt schwankt. Den Hintergrund bildet eine trefflich phantastische Fels- und Baumlandschaft. — In der Schleissheimer Gallerie sah ich eine Wiederholung dieses Bildes, ohne Zweifel eine alte Kopie.

Im folgenden Jahre malte Dürer die berühmte Himmelfahrt der Maria für Jacob Heller in Frankfurt a. M., ein Bild, das er mit dem ausdauerndsten Fleisse, das Mittelstück ohne alle Gesellen Hülfe, ausführte und darauf er ebenfalls im Mittelgrunde sich selbst, auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl gestützt, abbildete. Es ist eine grosse Menge alter Zeugnisse über die Vortrefflichkeit dieses Werkes vorhanden. Im An-

fange des siebzehnten Jahrhunderts kam dasselbe nach München und ging dort im Brande des Schlosses unter.

22. In der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet sich eine Anbetung der Könige mit Dürer's Monogramm und der Jahrzahl 1509 versehen. Auch dies Bild ist mit grosser Sauberkeit beendet und wiederum in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, mit zierlich pastosen Lichtern, gemalt. Es ist nicht ohne Naturwahrheit, in der Auffassung jedoch ziemlich nüchtern und zeigt nur in einzelnen Köpfen jenen phantastischen Zug.

23. Als Beispiele von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit im J. 1510 mögen zunächst ein Paar treffliche Holzschnitte genannt werden: jenes schöne Blatt, welches einen Büssenden darstellt, der vor einem Altare knieend, sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt; sodann das Blatt, wo der Tod einen gerüsteten Kriegsmann erfasst.

24. Im Jahre 1511 gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus, welche zum Theil, wie die Jahresbezeichnung einzelner unter ihnen erweist, in den beiden vorangegangenen Jahren entstanden sind: die grosse und die kleine Passion Christi und das Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürer's künstlerischen Arbeiten auf unsre Zeit gekommen ist; in ihnen treten fast mehr denn irgendwo die Andeutungen eines lebendi-

---

§. 27, 22. Mir ist nichts Authentisches über die Geschichte dieses Bildes bekannt. Hirt sagt in seinen Kunstbemerkungen etc., S. 21, es sei dasselbe Gemälde, welches Dürer für Friedrich den Weisen gefertigt habe. Nach andren Berichten (vergl. Heller, a. a. O., S. 253) kam letzteres von dem Orte seiner Bestimmung in Wittenberg nach Prag, in die Gallerie des Kaisers Rudolph II., und nachmals nach Wien, wo es sich jedoch gegenwärtig nicht mehr befinden soll. Zugleich soll dasselbe die Jahrzahl 1504 geführt haben. Die Zahl auf dem in Florenz befindlichen Bilde konnte indess, wenn es wirklich dasselbe ist, leicht irrthümlicher Weise so gelesen werden, da die Form der 9 sich hier einer 4 in Etwas annähert; es ist beinah dieselbe, wie die 9 in der Jahresbezeichnung der Kreuzigung, unter den Blättern der kleinen, in Holz geschnittenen Passion, geschrieben ist.

gen Gefühles für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und die Elemente phantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung nehmen eine mehr untergeordnete Stelle ein. Betrachten wir nur einzelne Blatter dieser reichen Folgen mit flüchtigem Blicke.

Grosse Passion. Das Titelblatt stellt den leidenden Christus dar, der nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und dem einer der Kriegsknechte das Rohr überreicht. Die Gestalt Christi ist voll höchsten Adels und von schöner Fülle; der Krieger, im Costüm des Mittelalters, höhnend und eifernd, ebenfalls in trefflicher Entfaltung schöner Formen. Christus ringt die Hände und wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer; denn als Titelbild hat hier die Darstellung symbolische Beziehung: es ist nicht jener geschichtliche Moment der Verhöhnung, sondern die fortdauernde Schmach, die dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, — daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. — Die Kreuztragung. Ein figurenreiches, dichtgedrangtes Bild, und doch die vollkommenste Uebersichtlichkeit des Inhalts, die klarste Entwickelung der Handlung: In der Mitte der Erlöser, unter der Last des Kreuzes ins Knie gestürzt; zur Rechten der Scherge in prahlerischer Entwickelung eines kraftvollen Körperbaues, der ihn am Strick emporreisst; zur Linken Veronika, kniend, das Schweisstuch in den Handen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, der ihn mit wilder Hast zwischen Steine und Disteln niederstösst, und Simon von Cyrene, ein freundlicher Greis, der Christo die Last des Kreuzes zu entnehmen im Begriff ist. Weiter zurück auf der einen Seite der Hauptmann und Soldaten, auf der andern Maria und die Freunde Jesu, hinter denen, im Stadtthore, die Schächer geführt werden. Die Composition hat eine nicht ganz zu verkennende Aehnlichkeit mit Raphaels Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), und wenn man in diesem Werke allerdings den gereifteren Meister erkennt, so fallen doch auch einzelne Punkte des Vergleiches zu Gunsten des

älteren deutschen Werkes aus. Die Gestalt Christi namentlich stellt sich in letzterem, ungleich bedeutsamer, würdevoller und als der eigentliche Mittelpunkt der Handlung dar. — Christi Höllenfahrt zeigt zwar wiederum die abenteuerlichste Phantasie in den Figuren der Teufel; zugleich jedoch in der Gestalt des Erlösers die schönste Majestät und auch in den nackten Gestalten der Erlösten eine treffliche Zeichnung. — Der Leichnam Christi, der nach der Abnahme vom Kreuz von den Seinigen betrauert wird, ist eine Composition, die unbedingt den durchdachtesten Compositionen der grossen italienischen Meister an die Seite zu stellen ist. Sie ordnet sich in grösster Einfachheit zur vollendetsten Gruppe, und wie mittelmässig auch der Holzschneider, der diese Platte gefertigt, erscheint, so ist doch der verschiedenartigste Ausdruck der einzelnen Gestalten, eine höchst eigenthümliche Anmuth in Linien und Bewegungen nicht zu verkennen. Vor solchen Werken begreift man es sehr deutlich, wesshalb die späteren Italiener einen so hohen Werth auf Dürer's Compositionen legten und wie erspriesslich sie eine Uebersetzung derselben ins Italienische finden mussten.

Kleine Passion. Zu den schönsten Compositionen dieser Reihe gehören: der Abschied Christi von der Mutter, ausgezeichnet durch schöne feierliche Gewandung. — Die Fusswaschung: trefflich einfache Anordnung der zahlreichen Figuren im kleinen Raume; die Hauptgruppe im Vordergrunde sehr schön und voll Gefühl. — Christi Gebet am Oelberge, ungemein einfach, aber voll der allerhöchsten Würde, Schönheit und voll des tiefsten, innigsten Gefühles. — Christus, wie er nach seiner Auferstehung der Mutter in ihrem Gemache, und wie er der Magdalena als Gärtner erscheint, sind beides, besonders das letztere, Compositionen von eigenthümlicher Anmuth und schlichter Schönheit.

Das Leben der Maria. Bewegten sich die ebengenannten Werke in einer grossartigeren, tragischen Würde, so tritt bei diesem mehr das Element der Anmuth und Gemüthlichkeit hervor. Hier werden wir in die zarteren häuslichen

nd gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt, und
i ihnen zeigt sich der Meister in einer Liebenswürdigkeit,
ie in der That wenig ihres Gleichen hat. Es scheint fast
berflüssig ins Einzelne dieses Werkes einzugehen, da die
latter so allgemein bekannt sind, doch möge auch hier an
nige Compositionen von vorzüglicher Schönheit flüchtig er-
nert werden. — Die goldne Pforte: Joachim und Anna,
ie sich nach der traurigen Trennung, mit der Aussicht auf
ine freudenreiche Zukunft, in den Armen halten; Joachim,
in milder hoher Greis, Anna, voll der holdseligsten Weib-
chkeit und Hingebung. Im Hintergrunde der Schaffner und
ndre Diener Joachims, die zur Bewillkommnung des Herrn
erbei gekommen sind, im Gespräch über den Vorfall. — Die
eburt der Maria, eine Darstellung voll anziehendster Naive-
t. Eine Nürnberger Wochenstube mit zahlreicher Versamm-
ng von Frauen und Mägden, die einen interessanten Ver-
leich mit Ghirlandajo's und Andrer Darstellung desselben
egenstandes im florentinischen Leben abgiebt. — Die Be-
chneidung. Die Composition dieses Gegenstandes, die haufig
o unangenehm wird und sich selbst bei bedeutenden Meistern
er Abgeschmacktheit annahert, ist hier zur gemüthvollsten
Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen
itte geworden. So figurenreich das Bild ist, so ist doch
ichts überflussig; ein Jeder ist auf besondere und nothwen-
ige Weise bei der Handlung interessirt und das Ganze ord-
et sich ohne Zwang in mehrere einfach verständliche Gruppen.
— Die Flucht nach Aegypten. Hier ist, im Gegensatz gegen
ie ebengenannte Composition, der Raum mit wenigen Figu-
en in geschickter Weise gefüllt; die Anmuth eines dichtver-
achsenen, fruchttragenden Waldes, durch welchen die heilige
amilie hinzieht, erhoht auf eigenthümliche Weise den Reiz
oz des anziehenden Gegenstandes. — Der Aufenthalt der
eil. Familie in Aegypten. Ein Hofraum, die Wohnung in
ie Ruinen eines alterthümlichen Palastes hineingebaut. Maria
mit der Spindel an der Wiege sitzend, schöne anbetende En-
el zu ihren Seiten, Joseph mit Zimmerwerk beschaftigt, und

eine Menge kleiner Kinderengel, die ihm in lustigem Spiele bei der Arbeit helfen. Ein Bild anmuthigster Ruhe und ungetrübter Heiterkeit. — Der Tod der Maria. Vollendet schöne Anordnung und einfache Sonderung der Hauptgruppen, edle Formen, die Andeutung innigsten Gefühles bei der feierlichen Ausübung geheiligter Gebräuche geben auch dieser Composition eine der höchsten Stellen unter Dürers sämmtlichen Arbeiten. Sie ist mehrfach von Nachfolgern des Meisters in Farben ausgeführt worden; in verschiedenen Gallerien finden sich Bilder der Art, welche Dürer's Namen führen.

25. Ebenfalls mit der Zahl 1511 sind noch einige andere Holzschnitte Dürer's bezeichnet, namentlich die bekannte grandiose Composition der heiligen Dreifaltigkeit, mehrere heilige Familien u. s. w.

26. Zwischen den Jahren 1507 und 1513 ist ferner die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche angefertigt, welche eine dritte Darstellung der Passion Christi enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512. Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden und dasselbe um so interessanter, als sich hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters zeigt. Um nicht zu ermüden, unterlasse ich es, hier auf Einzelheiten einzugehen.

27. In diese, schon so reiche Zeit (1511) fällt wiederum eins von Dürer's bedeutendsten Gemälden, die Darstellung der Dreifaltigkeit inmitten der Heiligen und Seligen. Er malte dieselbe für eine Kirche Nürnberg's, von wo sie, wie so manches andre von seinen Werken, später nach Prag ging; gegenwärtig befindet sich das Bild im Belvedere zu Wien. Oben, in der Mitte des Bildes, erblickt man Gott-Vater, welcher den Erlöser in den Armen hält, und die Taube des heil. Geistes; Engel breiten den Priestermantel Gottes aus, daneben schweben andre mit den Marterinstrumenten Christi. Zur Linken, etwas tiefer, ist ein Chor weiblicher Heiligen, Maria an ihrer Spitze, zur Rechten männliche Heilige mit dem Täufer Johannes. Unter diesen breitet sich über das ganze Bild hin eine Schaar von Seligen aus allen Ständen und Geschlech-

alle kniend. Zu unterst sieht man eine schöne Land-
und in einer Ecke des Bildes den Künstler selbst, vor-
in prächtigem Pelzmantel gekleidet, der eine Tafel zu
Füssen hält mit den Worten: *Albertus Durer Nori-
cus faciebat anno a virginis partu* 1511. Auch in diesem
ilde ist die Ausführung meisterhaft und in wunderbarster
eit, aber immer lasurartig behandelt. Der Faltenwurf
ist grossartig, die Gestalten der Dreieinigkeit sind wür-
nd nicht unschön. Sonst fehlt jedoch auch in diesem
fast überall die höhere Auffassung und nur wenig Köpfe
ndren Figuren, wie z. B. der des David, sind schön zu
n. Der Mehrzahl nach zeigt sich hier wiederum eine
astische und bis an die Karikatur gränzende Auffassung
gemeinen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen.
sieht es deutlich, dass das Streben Dürer's, wo er mit
sstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen
g, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische
des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten
einigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ih-
Befangenheit einen gültigen Werth zuerkannte; dass er
nur durch ein Wunder (denn was ist sein phantasmago-
es Farbenspiel und dergl. anders?) zu erheben vermochte,
ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere
e zu geben. — Uebrigens ist es mit Gewissheit anzuneh-
, dass er selbst auf diejenigen Bilder, auf denen er sein
s Portrait angebracht, einen vorzüglichen Werth legte.

Aus dem folgenden Jahre (1512) besitzt die Gallerie des rs.
edere ebenfalls ein Gemälde: Maria, das nackte Kind
nd. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und
blaues Gewand. Auch hier zwar ist ihr Gesicht in den
öhnlichen Formen Dürer's, aber zugleich von zart jung-
lichem Charakter; das Kind ist schön, besonders das Ge-
t ausgezeichnet. Das Bild ist ausserordentlich sauber ge-
, leider mit gräulichen Schattentönen im Nackten. —

Hier mag die Betrachtung einer Reihe von Dürer'schen
älden eingeschaltet werden, über deren Zeit keine sich

ren Daten vorhanden sind und die, der Mehrzahl nach, der mittleren Periode des Künstlers angehören dürften:

29. Maria mit dem Kinde, in der Gallerie der Uffizien zu Florenz. Das Bild hing zwar für genauere Betrachtung an sehr ungünstiger Stelle, doch liess sich ein schönes mädchenhaftes Gesicht der Mutter Gottes erkennen.

30. Maria, Anna und das schlafende Kind, in der Schleissheimer Gallerie, hing ebenfalls ungünstig; die Auffassung ohne sonderliche Tiefe, die Ausführung, wie es schien, tüchtig.

31. Mater dolorosa, ebendaselbst. Stehend, mit gefalteten Händen; schön, einfach und würdig.

32. Eccehomo, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Halbe Figur, die Hände vor der Brust ringend; sehr weich, und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt. Die Formen des Körpers und des Kopfes jedoch ohne höheren Adel.

33. Altarblatt mit Flügeln in der Schleissheimer Gallerie, von der Baumgärtner'schen Familie in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet, von Churfürst Maximilian I. im Anfange des 17. Jahrhunderts für München erworben. Das Mittelbild stellt die Geburt Christi dar: das Kind in der Mitte, von fünf Engelchen umgeben, Maria und Joseph zu den Seiten knieend; auch hier das Ganze tüchtig, aber wiederum ohne ein tieferes, edleres Gefühl. — Die Flügelbilder enthalten die Portraits der beiden Donatoren unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius, geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug. Der eine von diesen ist eine höchst interessante Gestalt, etwas phantastisch, schon in der Stellung. Sein Gesicht hat viel Charakter, es ist durchgearbeitet, entschieden und resignirt. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Pferd steht, erinnert an den Ritter auf dem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel," daraus auch die Schlucht und die Burg im Hintergrunde wiederholt sind. Der auf dem andern Flügelbilde ist ein dickerer, minder poetischer Herr. Die Malerei in beiden ist ungemein leicht.

34. Der vom Kreuz abgenommene Leichnam Christi, von den Seinen betrauert, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Ursprüng-

lich von der Holzschuher'schen Familie in die Kirche St. Sebald zu Nürnberg gestiftet, kam das Bild von da in Besitz der Peller'schen Familie und später in die Boisserée'sche Gallerie. Eine figurenreiche Composition, schön geordnet, namentlich der Leichnam, der zwar steif, doch in edlen Formen gezeichnet ist. Auch hier ist jene eigenthümliche leuchtende Farbengebung vorherrschend, nur das Nackte vielfach übermalt. Der Ausdruck der Köpfe übrigens wiederum ohne sonderliche Tiefe. Im Hintergrunde eine reiche Gebirgslandschaft. — Eine Wie- 35.
derholung des Bildes, die sich an der ursprünglichen Stelle desselben in St. Sebald befindet, ist ohne Zweifel eine alte, aber nicht werthlose Copie; in der Farbengebung, besonders im Leichnam Christi, ist sie jedoch bedeutend trockener.

Die Brustbilder Kaiser Karl's des Gr. und des Kaiser Sigis- 36.
mund, auf der Burg zu Nürnberg. Zwei gewaltige, hochwürdige Gestalten, in Dürer's kräftiger Zeichnung und leichter Malerei. Sie haben leider ungemein gelitten und sind sehr übermalt.

Hercules, welcher auf die Harpyen schiesst, ebendaselbst. 37.
Eine schöne, tüchtig und kräftig gezeichnete Figur. Leider nur mit Leimfarben gemalt, und sehr verdorben und übermalt.

Portrait eines Gelehrten in der Schleissheimer Gallerie. 38.
Mit Leimfarben gemalt, tüchtig. —

Interessanter als der grösste Theil der ebenerwähnten Gemälde sind verschiedene, in Kupfer gestochene Blätter, auf welche uns der weitere Weg unsrer geschichtlichen Uebersicht führt.

Mit der Jahrzahl 1513 ist der berühmte Kupferstich „Rit- 39.
ter, Tod und Teufel" bezeichnet. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich dies Blatt für die bedeutendste Produktion erkläre, welche die gesammte phantastische Richtung der deutschen Kunst hervorgebracht hat. Die Phantasie bildet hier, und zunächst ohne alle weitere Beziehung und Symbolik, die eigentliche Grundlage des wundersamen Gedichtes, aber sie ist zugleich überwunden und einer höheren Kraft, der Kraft des männlichen Willens, unterworfen und somit in ihrer wahren Bedeutung dargestellt. — Wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet. Da steigen zwei Dä-

monen vor ihm auf, die furchtbarsten, welche die menschliche Brust beherbergt, die Verkörperung derjenigen Gedanken, die auch der Entschlossenste nicht ohne Erbleichen ins Auge zu fassen vermag; die Grauengestalt des Todes auf dem hinkenden Rösslein und das sinnverwirrende Scheusal des Teufels. Der Ritter aber, kampfgerüstet gegen jeden, mit dem zu kämpfen ist, ein Gesicht, in welches die Zeit ihre Furchen eingegraben und welches durch Sorge und Entsagung den Ausdruck innerlicher, unerschütterlicher Festigkeit gewonnen hat, blickt streng vor sich auf den Pfad, den er gehen will, und lässt die Gestalten wahnsinniger Träume wieder in ihr ohnmächtiges Reich versinken. Es ist wahrscheinlich (das S neben der Jahrzahl des Bildes scheint namentlich dafür zu sprechen), dass Dürer in dem Ritter ein Portrait Franz von Sikkingen's dargestellt hat; aber dieser Umstand nimmt der allgemeinen Bedeutung der Composition nichts. Nur ist es in diesem Bezuge jedenfalls ein Ehrenbild für diesen mannhaften Ritter und nicht, wie man angiebt, eine Allegorie auf die ihm vorgeworfene hartnäckige Bosheit. Von andern wird er insgemein als der „christliche" Ritter bezeichnet; aber auch diese Angabe passt nicht, da nichts vorhanden ist, was einen speciellen Bezug auf christliche Religionsübung andeutete. Die höchst meisterhafte Ausführung des Blattes ist übrigens bekannt.

40. Im J. 1514 verfertigte Dürer ebenfalls mehrere vorzügliche Kupferstiche. Zunächst möge unter diesen die Melancholie genannt werden, eine Darstellung rein allegorischen Inhalts, somit an sich nüchterner als die vorige, gleichwohl auch diese mit einer Phantasie erfasst, welche dem unerspriesslichen Gegenstande wiederum einen eigenthümlichen Reiz giebt. Das maasslose Grübeln und Brüten über unverstandenen Gedanken kann nicht charakteristischer ausgedrückt werden, als in dieser mächtigen weiblichen Figur, welche im Vorgrunde sitzt; und das mannigfache Geräth, welches sie um sich her gebreitet hat, dient nur dazu, diesen Eindruck eines seltsam verworrenen Strebens zu erhöhen.

41. Ganz der Gegensatz des ebengenannten Blattes ist der

chzeitige Kupferstich, welcher den h. Hieronymus in seiner
dierstube darstellt. Hier sehen wir ebenfalls eine mensch-
e Gestalt, die in tiefe Gedanken versunken ist, und
Zimmer voll des mannigfachsten Apparates; auch hier ist
Ganze mit sinnigster Phantasie angeordnet, zugleich aber
darüber eine Heiterkeit und Anmuth ausgegossen, welche
Träume, alle wesenlosen Gestalten der Einbildungskraft
hält, und uns das wirkliche Leben einfacher Häuslichkeit
einer liebenswürdigsten Gestalt zeigt. Gerhard Dow, der
müthvollste unter den holländischen Genremalern, hat nichts
Anziehendes und Inniges geschaffen, wie dies Blatt, wel-
s auch in den geringfügigsten Nebendingen den Stempel
es edlen, liebevollen Geistes trägt.

Von 1514 ab, bis in die zwanziger Jahre, erschienen ver- 42.
iedene Kupferstiche von Madonnen und Aposteln, welche
Einzelnen wiederum Beispiele einer würdigen und edlen
samntauffassung enthalten.

Mit der Jahrzahl 1515 ist Dürer's grösstes Holzschnitt- 43.
k bezeichnet: die Ehren-Pforte des Kaisers Maximilian, ein
sam weitschichtiges Werk mit einer unendlichen Fülle
orischer Darstellungen, Portraitfiguren und bunten Orna-
ntes. An eine eigentliche, kunstgemässe Totalwirkung ist
demselben freilich nicht zu denken, und um so weniger,
auch die Architektur, die das Ganze zusammenhält und in
visse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellun-
ungemein beschränkt worden ist: gleichwohl fehlt es dem
nzen nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Ar-
tektur ist in barock phantastischen Formen gehalten, die-
ben sind jedoch in einer eigenthümlich geistreichen Weise
sammengesetzt; vornehmlich gilt dies von den Haupt-Säulen-
ren, deren merkwürdige Composition mit vollkommener
nsequenz darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck
es durchlaufenden Gebälkes zu begegnen haben, sondern
Wesentlichen nur isolirte Mauernischen mit Statuen tra-
. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmack-
l und mit lebendigem Gefühle gezeichnet. Die grossen

Reihen der Bildnisse, welche die Vorgänger und Vorfahren des Kaisers, vom Julius Cäsar und dem Merovinger Chlodwig an, und seine gesammte Verwandtschaft darstellen, sind durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe merkwürdig, welche der Künstler, der natürlich nicht nach vorhandenen Bildnissen arbeiten konnte, hiefür erfunden hat. Die historischen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus dem Leben des Kaisers; in ihnen tritt jedoch mehr der kaiserliche Historiograph, welcher dieselben angeordnet hat, als der Künstler, dem die Ausführung übertragen wurde, hervor; eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, doch kommen auch deren im Einzelnen, vornehmlich wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht, recht anziehende vor. Immerhin ist das Ganze ein Werk, welches die ungemeine Beweglichkeit, deren der Geist unsres Meisters fähig war, in glänzender Weise darlegt.

44. Im Jahre 1515 fertigte Dürer ausserdem die berühmten Randzeichnungen des Gebetbuches für Kaiser Maximilian, welches sich gegenwärtig in der Hof-Bibliothek von München befindet. In diesen, höchst geistreich ausgeführten Federzeichnungen waltet die Phantasie des Künstlers in vollkommener Freiheit, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald in humoristischen Scherzen mannigfacher Art. Hier kommt es im Ganzen nicht sowohl auf einen gegebenen Gegenstand von besonderer Tiefe des Inhalts an, als vielmehr nur auf geschmackvolle Ausfüllung eines gegebenen Raumes; und wenn der Künstler auch nicht immer die Bedeutsamkeit des Textes, den er mit seinen Arabesken verzierte, im Auge behalten haben mag, so ist das Spiel seiner Phantasie doch nirgend ins Bizarre und Uebertriebene, der Scherz nie in Gemeinheit verfallen (wie es sonst wohl bei Randzeichnungen der Art vorkommt), so macht das Ganze überall einen so erfreulichen Eindruck auf das Auge des Beschauers, dass die Kritik gern verstummt.

---

§. 27, 44. Lith. von Strixner, 1808: „Albrecht Dürer's christlich mythologische Handzeichnungen."

Die Jahrzahl 1516 führen zwei Dürer'sche Bilder in der 45.
Gallerie der Uffizien zu Florenz, welche die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus darstellen. Sie wurden von dem Kaiser Ferdinand III. (in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) an den Herzog von Toskana geschenkt. Beide sind mit Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem, energischem Charakter. — Aus demselben Jahre ist das 46
Portrait von Dürer's Lehrmeister Wohlgemuth in der Schleissheimer Gallerie, ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht.

Vom J. 1517 ist die phantastische, aus vier Holzschnit- 47.
ten bestehende Composition der Säule, auf der ein Satyr sitzt. — Für das J. 1518 möge zunächst der höchst reizvolle Holz- 48.
schnitt angeführt werden, welcher die Maria als Himmelskönigin, von grossen und kleinen Engeln umgeben, darstellt.

Das lebensgrosse Gemälde einer nackten Lucretia vom 49.
J. 1518, in der Schleissheimer Gallerie, ist ohne Geist und nichts als eine nüchterne Aktfigur. — In dasselbe Jahr fällt 50
jenes merkwürdige Gemälde der gräfl. Fries'schen Gallerie zu Wien, welches den Tod der Maria darstellt und in dem Kopf der Maria das Portrait der Maria von Burgund, ersten Gemahlin des Kaisers Maximilian, in den umgebenden Figuren die Portraits des Kaisers, des Sohnes und einer bedeutenden Anzahl berühmter Zeitgenossen enthält. Das Gemälde wird in Bezug auf Kraft der Farbe und Schönheit der Zeichnung sehr gerühmt *). Ich kann über dasselbe nicht aus eigner Anschauung berichten.

Im J. 1519 fertigte Dürer ein Portrait des Kaisers Maxi- 51.
milian, Brustbild, einen Granatapfel (das Symbol des Kaisers) in der linken Hand. Es befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien, hat jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes.

In den Jahren 1520 und 1521 unternahm Dürer eine 52.
Reise nach den Niederlanden; seine uns aufbehaltenen Tagebücher berichten von den grossen Ehren, mit welchen er von

*) Vergl. Heller a. a. O. S. 264.

den dortigen Künstlern aufgenommen wurde. Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss. Zugleich aber scheint es, dass diese Reise nicht ohne wichtigen Einfluss auf die eigne Kunstrichtung des Meisters gewesen sein dürfte und ihm vielleicht über die Einseitigkeit seiner Manier Aufschluss gegeben hat. Wenigstens ist in seinen späteren Werken manch ein neues Motiv zu bemerken, auch berichtet uns Melanchthon, nach Dürer's eigenen Aeusserungen, wie ihm später erst die wahre Schönheit der Natur aufgegangen sei, wie er erkannt habe, dass allein die Simplicität die höchste Zierde der Kunst sei; wie er geseufzt, wenn er seine früheren bunten Bilder betrachtet, und wie er sich beklagt habe, dass er nun nicht mehr im Stande sei, das hohe Vorbild der Natur zu erreichen *).

51. Die Gallerie des Belvedere zu Wien besitzt ein merkwürdiges Gemälde Dürer's vom J. 1520, das auffallend von seinen übrigen Arbeiten abweicht; es hat in der Technik und Auffassung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken der gleichzeitigen Niederländer (namentlich des Schoreel) und

*) *Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse sequeque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri Naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, et cogitantem de infirmitate sua. Etc.* (*Epistolae Ph. Melanchthonis etc. Ep.* 47. *p.* 42. *E. apud Epist. D. Erasmi Roter. et Ph. Melanchth. etc. Londini* 1642 *fol.*) — Füssli (Allg. Künstlerlexicon, II, S. 307), der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat, spricht nicht von der Natur, als zu der sich Dürer in späterer Zeit gewandt, sondern von der „Statue"; dies dürfte auf einer andern Lesart beruhen, indem die Worte *Naturam* und *Statuam* leicht mit einander zu verwechseln sind. Unter *Statuam* würde dann die Antike zu verstehen sein und die ganze Stelle somit noch prägnanter werden.

heinlich auf der Reise, unter dem Einfluss der neuen
en, entstanden. Es ist eine Maria, halbe Figur, im
l, das nackte Kind, das eine Bernsteinschnur umge-
hat, auf ihrem Schosse. Auf dem grünen Tische vor
eine angeschnittene Citrone. In dem Kopfe der Ma-
was eigenthümlich Weiches und Mildes, das Kind je-
ht sonderlich schön.

J. 1522 gab Dürer die Reihe der Holzschnitte heraus, 54.
den Triumphwagen des Kaisers Maximilian bilden. Es
ziemlich nüchterne Allegorie: die reichen Ornamente
ens sind bereits ungemein barock und selbst unschön.
zeigen sich hier in den allegorischen weiblichen Ge-
trotz der etwas schweren Verhältnisse und des häss-
knitterten Faltenwurfes (der indess auch wohl zum
em Holzschneider zur Last zu legen sein dürfte), aus
ntlich schöne Motive, welche von Raphael's naiver Gra-
unden zu sein scheinen. Dieser Umstand dürfte, für
s veränderte Sinnesrichtung in seiner späteren Zeit,
lls nicht ausser Acht zu lassen sein.

om J. 1523 sind die beiden Gemälde mit den Brust- 55.
n der Heiligen Joseph und Joachim, Simon und Lazarus,
chemaligen Boisserée'schen Gallerie. Sie bildeten Sei-
gel eines Altarwerkes, von dessen Mittelbilde Stücke in
vorhanden sind. Sie sind in schönen Farben gemalt
von würdigem Ausdrucke, weichen jedoch im Wesentli-
nicht von Dürer's früheren Werken ab. — Aus demsel-
Jahre ist das Gemälde einer heil. Dreifaltigkeit, im Pri- 56.
stitz zu Augsburg, an dem die grosse und edle Behand-
und die treffliche Ausführung gerühmt wird.

Unter den Gemälden der Bettendorf'schen Sammlung zu 57.
hen führt Heller eine Darstellung des Abschiedes Christi
der Mutter, ein sehr figurenreiches Gemälde mit der et-
undeutlichen Jahrzahl 1525 auf. „Dürer scheint (so sagt

---

§. 27, 54. Heller, a. a. O. S. 140.
§. 27, 57. Ebendas. S. 134.

er) zu diesem herrlichen Gemälde zum Theil eine Zeichnung von Raphael benutzt zu haben, welche später von Marc Anton gestochen wurde." Wenn das Bild, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne, ächt ist, so giebt dasselbe ebenfalls einen Beweis, dass Dürer in späterer Zeit eine andre Bahn einzuschlagen strebte.

68. In den zwanziger Jahren fertigte Dürer jene merkwürdigen, in Kupfer gestochenen Portraits berühmter Zeitgenossen, des Kardinal Albert von Brandenburg, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, des Pirckheimer, des Melanchthon, des Erasmus von Rotterdam u. a., welche sich durch geistvollste Auffassung des Lebens eben so sehr wie durch bewunderungswürdig feine Ausführung auszeichnen. Es war damals bereits die Zeit religiöser Wirren hereingebrochen und vornehmlich Nürnberg arg davon heimgesucht, so dass von aussen her wohl das Verlangen nach religiösen Kunstwerken geringer werden mochte; ebenso jedoch auch mochte jetzt dem eignen Gemüthe des Künstlers, welcher der neuen Lehre mit tiefster Hingebung zugethan war, das Gebiet des Lebens ansprechender zur bildlichen Darstellung erscheinen, als mancher der früher bearbeiteten Gegenstände. Jedenfalls verdanken wir diesen Umständen eine Reihe der trefflichsten Kunstwerke, welche ohne das vielleicht nicht in solcher Weise entstanden wären.

Aus derselben Zeit (vom J. 1526) sind auch ein Paar in Oel gemalte Portraits von vorzüglichem Werthe vorhanden.
69. Das eine derselben befindet sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien und stellt einen Nürnberger, Johann Kleeberger, dar. Es ist ein blasser männlicher Kopf mit grossen schwarzen Augen, eigenthümlich schön, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten haben leider einen stark grau-
69. lichen Ton. — Das andre Bild befindet sich im Besitz der Holzschuher'schen Familie zu Nürnberg und ist das Portrait eines Ahnherrn dieser Familie, des Hieronymus Holzschuher, im Alter von 57 Jahren gemalt. Der Ausdruck dieses Kopfes ist höchst edel und würdig, das Auge leuchtend: das Ganze, trotz des weissen Haares, höchst jünglingskräftig. Auch dies

l ist im Wesentlichen noch in Dürer's dünner lasurartiger
nier gemalt, aber bewunderungswürdig durchgeführt; es
gt die vollkommenste Modellirung bei der leichtesten Hand-
ung der Farben. Es ist jedenfalls das schönste unter al-
Portraits unseres Meisters und lässt es deutlich erkennen,
er die Natur im günstigsten Momente aufzufassen und
unwiderstehlichster Kraft darzustellen wusste.

Dasselbe Jahr, in welchem diese Portraits entstanden 61.
26), bezeichnet endlich auch noch die beiden zusammen-
örigen Bilder mit den vier lebensgrossen Gestalten der
stel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, in der
chner Gallerie, Dürer's grossartigstes Werk, das letzte
Bedeutung, welches er geschaffen. Dasselbe wurde, wie
mit Gewissheit erwiesen ist *), von Dürer selbst dem
e seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstleri-
n Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste, fort-
rnde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit, verehrt; im
zehnten Jahrhundert wurde es jedoch dem Kurfürsten
imilian I. von Baiern überlassen, die von Dürer selbst
ührenden Unterschriften der Bilder, welche bei einem ka-
schen Fürsten Anstoss erregen durften, abgetrennt und
(übrigens vortrefflichen) Kopieen, welche für den Ver-
der Originale entschädigen sollten, angefügt. So befinden
letztere gegenwärtig noch auf der Burg von Nürnberg. 62.
Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche
mal den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und
der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstel-
ausgeführt; sie bilden das erste vollendete Kunstwerk,
hes der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Un-
hriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel ent-
nen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem
te Gottes zu weichen und den Lehren der falschen Prö-
en nicht zu glauben, so stehen auch die Gestalten selbst
Die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die

*) Heller, a. a. O. S. 295.

sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Tradition, die bis zu Dürer's Lebzeiten hinaureicht *), dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Auch dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird und der, für den ersten Anblick, auf einer willkührlichen Combination zu beruhen scheint, dient gerade zu einer tieferen Durchführung jenes Gedankens und zu einer ergreifenderen Individualisirung der Gestalten; er zeigt es, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer, strengforschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, — das phlegmatische Gemüth, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben, dar. Marcus, im Hintergrunde, ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, er scheint lebhaft und eindringlich zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift zu Theil geworden, aufzufordern. Paulus dagegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. Er ist der Repräsentant des cholerischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen,

*) Neudörffer (Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnberg's, Nürnb. 1828), in den Notizen über Dürer.

verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt
l Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erha-
ne, statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts
örendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten,
in willkührlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder
ch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst
llendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von
em bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der For-
n ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier, ge-
gener, pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach
Vollendung dieses Werkes sein Auge schliessen, denn er
te das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten
istern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig
Seite *).

Im J. 1528 starb Albrecht Dürer. Mir ist kein Werk
vorzüglicher Bedeutung bekannt, welches er nach dem 63.
n besprochenen ausgeführt hätte. Sein im Holzschnitt vor-
denes Portrait vom J. 1527 zeigt ihn streng und ernst,
sein Alter und die inhaltschwere Zeit es mit sich bringen
ssten, abgethan von dem heiteren Tand seiner Lockenfülle,
ihm früher, wie sich aus seinen Bildern und manchen
behaltenen Scherzen ergiebt, so viel werth gewesen war.
t derjenigen Höhe aber, wozu er in seinem letzten Meister-
le die deutsche Kunst emporgeführt hatte, war es auf lange
t vorbei **). —

---

*) Unter den Handzeichnungen der Sammlung des Erzherzog
l von Oestreich befindet sich ein Gewandstudium zu der Figur
Paulus, welches bereits mit dem J. 1523 bezeichnet ist. Schon
, und ebenso drei andre grossartig gewandete Gestalten von dem-
en Jahre (ebenfalls in der genannten Sammlung), ist merkwürdig
in gearbeitet. Man sieht also, dass Dürer schon unmittelbar nach
niederländischen Reise bestrebt war, seine capriciöse Manier im
ewurfe zu verlassen und sich einer grossartigeren, edleren, mehr
die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleis-
n.

**) Es dürfte auffallen, dass ich manch ein Gemälde, welches in
angeführten Gallerieen Dürer's Namen trägt, in der obigen Ueber-

§. 28. Dürer's Schüler und Nachfolger fassten im Allgemeinen, wie diese Erscheinung sich mannigfach auch in andren Schulen wiederholt, mehr die äusseren Manieren seiner Darstellungsweise, vornehmlich die eigenthümlichen Motive seiner Zeichnung, auf, ohne von dem tiefen Geiste des Meisters sonderlich häufig ergriffen zu werden. Doch hat eben jene phantastische Richtung auch unter ihnen einzelne wundersame Blüthen getrieben. Die meisten dieser Künstler sind, wie Dürer selbst, gleichzeitig als Maler und Kupferstecher bekannt, sowie auch viele ihrer Zeichnungen im Holzschnitt vorhanden sind.

Einer der anziehendsten Schüler ist Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner), der aus der Schule des Jacob Walch zu Dürer gekommen war. Auch in ihm lebt ein eigenthümlich phantastisches Element, das sich besonders im Ausdruck der Köpfe zeigt, aber zumeist edel und grossartig erscheint. Sonst hat er freilich in der Technik viel Handwerksmässiges; Stoffbezeichnung z. B. fehlt ganz. Unter sei-
2. nen zahlreichen, zu Nürnberg vorhandenen Gemälden sind vornehmlich zwei Tafeln in der Moritzkapelle zu bemerken, zwei Seitenstücke mit heiligen Figuren, von denen besonders
3. das eine eigenthümlich grandios ist. In der Sebalduskirche zu Nürnberg befindet sich ein merkwürdiges grosses Gemälde, welches H. v. Kulmbach nach einer Zeichnung Dürer's ausgeführt hat. Es besteht aus 3 Tafeln; in der Mitte sieht man eine thronende Maria mit dem Kinde und mit musicirenden Engelchen, zu deren Seiten die heil. Katharina und die heil. Barbara stehen; männliche Heilige und die Figur des knieenden Donators (Lorenz Tucher) auf den Seitengemälden. Es

---

sicht nicht genannt habe. Doch ist nicht allen Bildertaufen zu trauen. Die grosse Kreuztragung der Münchner Gallerie z. B. (No. 907) lässt weder in der Technik, noch im Ausdrucke Dürer's Hand erkennen; es ist ein flau modernes Bild, und nur zwei oder drei Gewandfalten erinnern an Dürer's Grossartigkeit. — Was in italienischen Gallerieen Dürer's Namen führt, hat im Allgemeinen die Präsumtion gegen sich

ist ein schönes würdiges Bild und nur in der Farbe etwas trockner als andre dieses Künstlers. Verschiedene Bilder von ihm, von schöner leuchtender Wirkung und mit liebenswürdigen Einzelheiten besitzt die Schleissheimer Gallerie. Auch 4.
das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt ein treffli- 5.
ches Altarbild von H. v. Kulmbach; und namentlich finden sich
im Kloster Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, höchst 6.
anziehende Gemälde mit heiligen Gestalten von seiner Hand. —

Heinrich Aldegrever ist im Ganzen weniger bedeutend. Doch besitzt die Berliner Gallerie von ihm ein sehr 7.
bemerkenswerthes Bild, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Höchst grandios ist hier die obere Gruppe des Bildes, Christus mit Maria und dem Täufer Johannes, in deren Gewändern der Sturm des Gerichtes saust; trefflich sind auch die Engel mit den Posaunen und die phantastischen Teufelgestalten über den Verdammten. Die Schaaren der (nackten) Auferstandenen sind zwar sehr trocken gemalt, doch hat ihre feierlich gemessene Bewegung ebenfalls etwas Grossartiges. Auch die Heiligen im Vorgrunde sind würdige Gestalten. Andre Bilder dieses Künstlers, wie deren zum Beispiel in der k. k. Gallerie zu Wien vorhanden sind, haben häufig etwas 8.
unangenehm Manierirtes; oder sie sind, wie z. B. ein Paar kleine Scenen aus der Geschichte des barmherzigen Samari- 9.
ters in der Schleissheimer Gallerie, wie illuminirte Kupferstiche behandelt, sauber in der Ausführung, aber unbedeutend in Bezug auf innerliches Gefühl. Einen ähnlichen Charakter haben seine kleinen Kupferstiche. In der Münchner Gallerie 10.
werden ihm ein Paar treffliche Portraits zugeschrieben, welche leicht und warm gemalt sind. Ein ähnlich tüchtiges Jünglingsportrait von ihm sah ich auch in der Lichtenstein'schen Gal- 11.
lerie zu Wien. —

Bilder von Hans Scheuffelin sind mannigfach und in bedeutender Anzahl verbreitet. Dies ist ein tuchtiger, gewandter Handwerker, der sich ganz leidlich in die Manier des Meisters hineingearbeitet hat und ziemlich das leistet, was in solcher Beziehung verlangt werden kann. Wo es sich um

tiefere Auffassung handelt, da reicht er freilich nicht aus. Seine trockene Färbung ist bekannt. Unter seinen in Nürn-
12. berg vorhandenen Gemälden schien mir vornehmlich eine heil. Brigitta in der Moritzkapelle bemerkenswerth, ein Bild, das sehr artig, selbst grossartig und sauber gemalt ist. Sodann eine Verspottung Christi auf der Burg, vom J. 1517, ein le-
13. bensvolles Bild von sehr grossen Dimensionen, mit Leimfarbe gemalt und leider im Einzelnen beschädigt. Ein kleines figu-
14. renreiches Gemälde, ebendaselbst, die Geschichte der Judith darstellend, erinnert in Etwas an Scheuffelin's genialeren Mit-
15. schüler Altdorfer. Die Gemälde, welche Scheuffelin in seiner Vaterstadt Nördlingen ausgeführt hat, sind mir unbekannt; in ihnen soll sich eine freiere Eigenthümlichkeit entwickeln. —
16. In Nördlingen trat ein schwacher Nachahmer seiner und der Dürer'schen Manieren, Sebastian Deig, auf, wie sich aus den Bildern dieses Künstlers in der Moritzkapelle zu Nürnberg und in der Schleissheimer Gallerie ergiebt. —

17. Bartholomäus Beham ist wenig ansprechend; seine Bilder zeigen eine wilde, manierirt phantastische Nachahmung des Dürer'schen Styles. Doch ist er zuweilen, namentlich in den Köpfen einzelner Figuren, nicht ohne Leben, wie z. B. in einem Bilde der Schleissheimer Gallerie vom J. 1530, welches die Auferweckung einer todten Frau durch das heilige
18. Kreuz darstellt. — Von Hans Sebald Beham, einem Verwandten des vorigen, ist mir kein Gemälde bekannt. Seine kleinen Kupferstiche sind nicht sonderlich bedeutend, doch hat er in denjenigen, welche die Geschichte des verlornen Sohnes behandeln, einfache artige Blättchen geliefert. —

19. Unstreitig der bedeutendste und eigenthümlichste unter Dürer's sämmtlichen Schülern und Nachfolgern ist Albrecht Altdorfer. Er hat das phantastische Element der Zeit mit der reichsten und liebenswürdigsten Poesie erfasst und zu einer Blüthe der Romantik entfaltet, wie es wiederum in ähnlicher Weise bei keinem andren Künstler gefunden wird. Er

---

§. 28, 15. Vergl. Tübinger Kunstblatt, 1829, No. 17.

eiss seinen Darstellungen insgemein einen so eigenthümlich
ährchenhaften Reiz zu geben, er breitet vor dem Auge des
schauers eine solche Fülle wundersamer Naturanschauungen
s, dass man sich gern diesem magischen Kreise hingiebt
d auf dem Wege zur höchsten Vollendung gern unter die-
holden Träumen ausruht. Altdorfers Hauptwerk befindet
h unter den Bildern der Schleissheimer Gallerie. „Es stellt
n Sieg Alexanders des Grossen über den Darius dar; das
stüm im Charakter der Gegenwart, ritterlich, wie in den
dichten des Mittelalters; Mann und Ross in Panzer und
en, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln
der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel,
Mannichfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbe-
reibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel,
er hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen;
r im äussersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau be-
chtet, erblickt man unter den Füssen der von beiden Sei-
grade auf einander einrennenden Ritterschaaren, und den
fen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht
ammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grund-
pich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glanzen-
m Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine
ine Welt ist es in der That, auf wenigen Quadratfussen;
zahlig und unermesslich sind die Heerschaaren, welche von
en Seiten gegen einander strömen, und auch die Aussicht
Hintergrunde führt ins ganz Unermessliche. Es ist das
eltmeer, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen,
ne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von Schiffen; links
n der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne,
le durch Wolkenhohlen hindurchleuchtend; ein eben so
tliches als grosses Sinnbild der dargestellten Geschichte.
Kriegsschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet,

---

§. 28, ss. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste in
uschland II, S. 407 f. (Wenn ich nicht irre, nach F. Schlegel's
icht.)

ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dies auch möglich bei dem unermesslichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, Steife des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in diesen kleinen Figuren höchst meisterhaft und gründlich. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck, nicht blos im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst; hier ergiesst sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen, in weiter Ferne, sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weissen Rosse gefallen ist, und der sich mit der Betrübniss eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut." In Bezug auf das Landschaftliche dieses Bildes bemerke ich noch, dass dasselbe vollkommen den Werken gleichzeitiger Niederländer (des Patenier und Andrer) zur Seite steht, oder vielmehr diese noch an Wahrheit und Grossartigkeit übertrifft. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich ein Felsenberg in der Mitte des Bildes, mit schönen Waldabhängen; daran ein Schloss und ein Weg der emporführt; am Fuss des Berges eine Ruine, die seitwärts von der Sonne beleuchtet wird. Diese Ruine ist mit einem so feinen Gefühle für die Erscheinungen der Natur gemalt, dass allein schon ein Talent solcher Art den Künstler zu den meisterhaftesten Leistungen befähigt haben würde.

11. Gleichfalls von ausgezeichnetem Werthe ist ein zweites Gemälde Altdorfer's in der Schleissheimer Gallerie. Dasselbe ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite stellt die Ma-

onna mit dem Kinde dar. Maria ist eine anmuthvolle Figur
it edlen Linien der Gewandung und mit liebenswürdigem
usdrucke des Gesichtes. Das Kind steht segnend auf ihrem
choosse, im dünnen, durchsichtigen Hemdchen, und hält den
osenkranz in der Hand. Umher ist ein grosser Chor lustig
usicirender Engel, der sich in den Duft der Glorie verliert.
as Ganze schwebt, von Wolken getragen, über einer schön
ebauten Gebirgslandschaft. Auf der Rückseite ist die Gra-
eshöhle Christi dargestellt. Die menschlichen Figuren, Chri-
tus, welcher der Magdalena erscheint, sind minder bedeutend
nd bilden mehr die Staffage zu der schönen phantastischen
Morgenlandschaft, in die man durch die Höhle hinausblickt,
nd über der die Glutsonne steht.

Mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1526 versehen, 22.
befindet sich ebendaselbst ein drittes Gemälde desselben Künst-
lers. Es stellt die Geschichte der keuschen Susanna dar und
ist wiederum, in dem Garten mit dem Bade zur Linken und
den mannigfachen Architekturen zur Rechten, eine ungemein
reiche phantastische Composition, doch nicht ganz so bedeu-
tend, wie die beiden vorigen. Im Einzelnen ist die Aussicht
in die Landschaft vortrefflich, und höchst ergötzlich macht es
sich, wie die beiden alten Sünder durchs Gebüsch herange-
krochen kommen. — Die übrigen Bilder Altdorfer's in der 23.
Schleissheimer Gallerie, historische Compositionen, sind weni-
ger anziehend und nur im Einzelnen in den landschaftlichen
Gründen vortrefflich.

Die Moritzkapelle zu Nürnberg besitzt ebenfalls ein gu- 24.
tes Bild von der Hand unsres Künstlers. Es stellt mehrere
Leute dar, welche beschäftigt sind, den Leichnam des heil.
Quirinus aus dem Wasser zu ziehen, und bildet eine wohlge-
ordnete Genre-Scene. Die dichten Uferweiden des Flusses
geben hier wiederum ein Beispiel seines eigenthümlichen Sin-
nes für Auffassung der Natur. Höchst phantastisch ist das
Licht der untergehenden Sonne, — Gold, mit roth abgestuften
Wolkenkreisen umgeben. — Auf der Burg zu Nürnberg ist 25.
von ihm eine zierlich effektvolle Kreuzigung Christi vorhan-

den. — Auch die Wiener Gallerieen, besonders die k. k. Gallerie des Belvedere, besitzen treffliche Bilder von Altdorfer. In der Lichtenstein'schen Gallerie ist von ihm eine schöne Madonna mit dem Kinde und Engeln vom J. 1511 vorhanden.

Altdorfer's Kupferstiche stehen seinen Gemälden in Anmuth und Zartheit nicht nach. —

Ein so bedeutendes und eigenthümliches Meisterwerk wie Altdorfers Alexanderschlacht, musste zugleich mannigfache Nachfolge hervorrufen. So befindet sich in der Münchner Gallerie
27. ein Gemälde von Martin Fesele (um 1530), welches die Belagerung Roms unter Porsenna darstellt. Dies ist eine Composition von demselben Reichthum, die Gestalten eben so fein und geschmackvoll, wie auf Altdorfers Bilde, doch hat es nicht die Poesie des letzteren. Ein zweites Ge-
28. mälde desselben Künstlers, in der Schleissheimer Gallerie, Cäsar's Eroberung der Stadt Alexia in Frankreich, ist ungleich weniger bedeutend. — Ebenso ist auch das Bild ei-
29. nes andern Künstlers der Zeit, Georg Brew, den Sieg des Scipio über Hannibal zu Zama darstellend, in der Münchner Gallerie, nur eine mittelmässige Nachahmung Altdorfer's; die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart. —

Georg Pens ging, nachdem er sich in Dürer's Schule gebildet hatte, nach Italien, in die Schule des Raphael. So ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen seinen früheren und seinen späteren Arbeiten. In der k. k. Gallerie zu
30. Wien befindet sich von ihm das Gemälde einer Kreuzigung Christi mit kleinen Figuren, das sehr sauber und mit anmuthvoller Ermässigung der nürnbergischen Manier gemalt ist. —
31. Eine andre Darstellung der Kreuzigung, in der Augsburger Gallerie, ein Altarbild mit Flügeln, ebenfalls noch aus der früheren Zeit, ist dagegen beträchtlich befangener gehalten. —
32. Ein heil. Hieronymus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, zeigt einen tüchtig gemalten und durchgebildeten nachdenklich alten Kopf. — Zur Richtung der italienischen Kunst gehören ein Paar Bilder der Münchner Gallerie, welche den Namen des

G. Pens führen: Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, 33.
halbe Figur, nackt, — weich modellirt, aber hart in der Fär-
bung. Sodann Venus und Amor, ein Bild von scharfer Zeich- 34.
nung und fast italienischer Färbung.

Einen ausgezeichneten Rang nimmt Pens als Portraitma-
ler ein. Die Burg zu Nürnberg besitzt ein vorzügliches Bild 35.
der Art. Im Berliner Museum befinden sich deren drei, die 36.
auf gleiche Weise durch treffliche Anordnung, wie durch
leichte, warme Farbe und freie Pinselführung ausgezeichnet
sind. In zweien von diesen (II, No. 71, 72) waltet noch die
deutsche Auffassungsweise vor, während das dritte (I, No. 293)
mehr nach italienischer Art gemalt ist.

Unter den kleinen Kupferstichen des Georg Pens ist vor- 37.
nehmlich die Reihenfolge der Blätter, welche die Geschichte
des Tobias darstellen, durch ein schönes, liebenswürdiges Ge-
fühl ausgezeichnet. Hier vereint sich die deutsche Schlicht-
heit und Naivetät der Auffassung mit jener höheren Anmuth,
die als ein Erbtheil Raphaels zu betrachten ist, auf eine glück-
liche, ungesuchte Weise. —

Von Gemälden des Jacob Bink ist wenig bekannt. 38.
Seine übrigen Werke tragen im Allgemeinen den Stempel der
Schule, vereint ebenfalls schon mit den Einflüssen italieni-
scher Kunst. —

Mathias Gruenewald gilt als ein vorzüglicher Nach- 39.
ahmer Dürer's. Eine heilige Familie von seiner Hand, unter
den Werken der Schleissheimer Gallerie, ist eine anmuthige
Composition und rechtfertigt vollkommen diese Angabe. In
der k. k. Gallerie zu Wien befindet sich von ihm ein trefflich 40.
einfaches Portraitbild des Kaisers Maximilian und seiner Fa-
milie. — Von Gruenewald's Schüler, Hans Grimmer, be- 41.
finden sich zwei vorzügliche Portraits in der Moritzkapelle
zu Nürnberg, welche jedoch bereits gänzlich von der altdeut-

---

§ 28, 35. Neuere Untersuchungen über diesen Künstler in E. A.
Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg etc. 1833.
S. 137 ff.

schen Darstellungsweise abweichen; sie entsprechen wesentlich dem Charakter, welchen die Bilder der gleichzeitigen holländischen Portraitmaler tragen.

§. 29. Hans Burgkmair war nicht Schüler Dürer's, wohl aber mit ihm nah befreundet. Auch bei diesem Künstler zeigt sich vorherrschend der Einfluss Dürer'scher Manieren, doch ist er nicht ohne eine eigenthümliche Würde. Gewisse Schärfen sind ihm, wie auch häufig den andren Künstlern der Zeit, eigen; ebenso fehlt es auch nicht an einzelnen Phantastereien. — Die zahlreichen, ihm zugeschriebenen Bilder
1. auf der Burg von Nürnberg erinnerten mich bedeutend an die Weise des Michael Wohlgemuth. Unter den, im Ganzen nicht sonderlichen Bildern Burgkmair's in der Moritzkapelle war
2. mir eins vom J. 1510 interessant: Maria, die unter einem Baume sitzt und dem Kinde eine Traube reicht. Maria und das Kind gruppiren sich hier vortrefflich und sind nicht ohne Anmuth; nur die Formen des Kindes sind unschön. Eine zierliche Landschaft bildet den Grund des Gemäldes. — Unter den Bildern desselben Künstlers in der Schleissheimer Gallerie ist vornehmlich ebenfalls Eins von hohem Werthe.
3. Es ist ein grosses Gemälde und stellt den Johannes auf der Insel Patmos dar. Drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes; zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Maria, zu schreiben im Begriff ist. Umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen u. s. w. Das Ganze erinnert an Altdorfer und bildet ein anmuthvolles Waldmährchen. Ausserdem sind in der Schleissheimer Gallerie noch andre bemerkenswerthe Bilder von Burgkmair's Hand vorhanden. Unter diesen führe
4. ich namentlich das Portrait des Dr. Joh. Geiller von Kaisersburg, vom J. 1510, an, das hart und streng, aber mit lebendigem Charakter gemalt ist. Ebenso sind auch die von ihm
5. herrührenden Portraits des Herzogs Wilhelm von Baiern und seiner Gemahlin in der Münchner Gallerie streng und scharf aber in einfacher Sauberkeit gemalt. — Die öffentliche Galle

rie von Augsburg und die dortige St. Annenkirche besitzen
gleichfalls bedeutende Gemälde von Burgkmair; im Ostchore
der genannten Kirche befindet sich u. a. von ihm eine Höl-
lenfahrt Christi mit allerlei abenteuerlichen Teufeleien. —

Von Johannes Aquila sind in der k. k. Gallerie zu
Wien zwei Scenen aus dem Leben der Maria vorhanden, die
ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive, zugleich
aber auch, wie es scheint, Erinnerungen an den schlichten
Adel und die Milde der Bilder des Martin Schön erkennen
lassen. —

Ein andrer Zeitgenoss Albrecht Dürers, Hans Baldung
Grün, der im Elsass und Breisgau malte, ist ungleich weni-
ger anziehend. Seine historischen Gemälde haben etwas von
der nürnbergischen Auffassungsweise, aber sie sind von kalter,
trockner Farbe, und die Richtung aufs Phantastische äussert
sich in ihnen nur in einer, oft unangenehm übertriebenen
Charakteristik. In Portraitbildern ist er ziemlich schwach.
Das Berliner Museum, die Moritzkapelle zu Nürnberg und
die Schleissheimer Gallerie geben hiefür mannigfache Belege.

B. Sächsische Schulen.

§. 30. Der Richtung des Albrecht Dürer und seiner
Schule zur Seite steht die sächsische Schule, deren Haupt-
meister Lucas Cranach ist. Von Leistungen etwaniger Vor-
gänger dieses Künstlers ist wenig bekannt; doch finden sich
einige Werke, die (wie auch diejenigen, welche früheren Ent-
wickelungsperioden angehören — §. 7, 4, 5, 9. §. 13, 5.) auf
eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den be-
nachbarten Gegenden zu Anfange des sechzehnten Jahrhun-
derts schliessen lassen. Als ein sehr interessantes Werk, wel-
ches noch dem 15ten Jahrhundert anzugehören scheint, ist
hier der Hauptaltar in der Moritzkirche zu Halle anzuführen:
ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit dreidoppel-
ten Flügelthüren, welche sämmtlich, aussen und innen, mit
lebensgrossen Heiligen bemalt sind. In den Hauptlinien der
Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet

man in diesen Gemälden sogar noch eine Erinnerung an die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien des germanischen Styles; im Einzelnen treten jedoch die Motive der späteren Zeit ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Form der Köpfe, in der etwas geschlitzten Form der Augen, kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an: die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und
2. Modellirung. — Nicht minder anziehend ist der Schmuck des Hochaltares im Dome zu Brandenburg, ebenfalls ein Schrein mit Holzstatuen und mit gemalten Heiligenfiguren auf den Flügelthüren, vom Jahre 1518. Letztere wiederum sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edlen würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Einige dieser Köpfe tragen das Gepräge einer ernsten, tief gemüthvollen Charakteristik, in andern herrscht mehr jener Hauch einer eigenthümlich weichen Milde, welcher den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt; und wie ferner einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, so findet man in andern Einzelheiten, vornehmlich in der Behandlung der Stoffe, zugleich Anklänge an die Manier des Lucas Cranach. In Gemässheit dieser letzteren, mehr das Aeusserliche der Bilder betreffenden Umstände hat man dieselben bereits, obgleich irriger Weise, dem Cranach selbst zugeschrieben *)
3. Die Meister der ebengenannten Gemälde sind nicht bekannt. Dagegen ist noch ein drittes Werk anzuführen, auf welchem sich der Verfertiger, Johann Raphon von Ein-

---

§. 30, 2. Fiorillo, a. a. O. II, 190.

*) Heller, Leben Lucas Cranachs, S. 186.

§. 30, 3. J. G. Büsching: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 249. — Vergl. Fiorillo, a. a. O. II, S. 37.

beck, genannt hat: es ist ein Gemälde vom J. 1508, im Chore des Domes von Halberstadt befindlich, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf den innern Flächen der Seitenbilder die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel, auf den äusseren die Gestalten heiliger Personen enthaltend. In den allgemeinen Beziehungen möchte dies Bild etwa den Leistungen der Nürnberger Schule zur Seite zu stellen sein; die Composition des Mittelbildes ist etwas überladen; die Köpfe sind in Bezug auf Kraft und Individualität ausgezeichnet, minder in Bezug auf inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. — Ausser den genannten wird ein Werk desselben Künstlers bereits vom J. 1499 angeführt.

§. 31. Diese und ähnliche Bestrebungen wurden jedoch durch die ausgebreitete Thätigkeit Lucas Cranach des ältern, der durch ein langes Leben und äussere glückliche Verhältnisse begünstigt war, in Schatten gestellt. Lucas Cranach war im J. 1472 zu Cronach im Bambergischen geboren und starb im J. 1553 zu Wittenberg. Sein Familienname war Sunder (nicht, wie fälschlich angegeben wird: Müller); den Beinamen führt er von seinem Geburtsorte. Er trat früh in die Dienste des sächsischen Kurfürstenhauses und ward Hofmaler der drei Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Friedrich des Grossmüthigen; mit ersterem wallfahrtete er im Jahre 1493 nach dem gelobten Lande, letzteren begleitete er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) in sein fünfjähriges Gefängniss und half die Sorgen des Kerkers durch treues Gespräch und heitere Bilder verscheuchen. Im J. 1533 ward er zum Bürgermeister von Wittenberg ernannt und stand fortwährend im vertrautesten Verhältniss zu den grossen Reformatoren der Kirche, namentlich zu Luther; die Heirath des letzteren mit der Katharina von Bora kam vornehmlich durch seine Bemühungen zu Stande.

---

§. 31. Joseph Heller: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821.

2. Cranach hat in seinen Gemälden Vieles mit der Richtung Dürer's gemein, vornehmlich was die einfach unbefangene Auffassung der Natur und die schlichte, etwas dünne Behandlungsweise bei übrigens kräftiger Färbung anbetrifft; doch tritt bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes und grossartiger Kraft mehr eine naive, kindliche Heiterkeit und eine weichere, fast schüchterne Anmuth; jenes Element des Phantastischen hat bei ihm im Einzelnen die lieblichsten mährchenhaften Blüthen hervorgetrieben.

Seine Werke sind mannigfach, vornehmlich in den sächsischen Gegenden, zerstreut; hier sollen nur einige der interessantesten namhaft gemacht werden. Zunächst die grösseren
3. Bilder heiligen Inhalts, meist Altarwerke. Ein Werk aus Cranachs früherer Zeit, dergleichen nicht häufig gefunden werden, befindet sich über dem Altar der Kirche zu Tempelhof bei Berlin. Es ist mit der Jahrzahl 1506 versehen und stellt auf dem Mittelbilde das Martyrthum der heil. Katharina, auf den Flügelbildern die Gestalten einzelner weiblicher Heiligen dar. Das Gemälde steht in Bezug auf kräftige Färbung den späteren Werken des Meisters nach, zeichnet sich jedoch bereits durch treffliche, lebendig individuelle Köpfe aus.

4. Wittenberg besitzt ein Paar bedeutende Werke von Cranach. Auf dem Rathhause befindet sich von ihm eine grosse Darstellung der zehn Gebote, vom J. 1516, die im Ganzen zwar seinen späteren Werken ebenfalls noch nicht gleich steht, doch bereits durch eine energische Farbe und präcise Behandlung anzieht; zu bemerken sind hier die fabelhaften Teufelgestalten, die sich bei den Uebertretern der Gebote be-
5. finden. — Zu den vorzüglicheren Altarwerken Cranach's gehört dasjenige, welches den Hauptaltar der Stadtkirche von Wittenberg schmückt. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine

---

§. 31, 4. 5. Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei etc. Wittenb. 1825 (Mit vielen Abbildungen) S. 94 f., S. 105 ff. — T. 8, 13—16.

isrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteri-
chen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil.
ndlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Bei-
e eines Assistenten und dreier Paten verrichtet; im Vor-
nde eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen,
s Ganze nicht ohne eine eigenthümliche Gemüthlichkeit.
r linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige
ld. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugen-
gen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reui-
n (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem
zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit
ue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände
fesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurück-
eist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren
guren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der ei-
n Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegen-
er eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und
rauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder
ortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Das
anze Werk enthält demnach eine Darstellung der vornehm-
ten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein
Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift;
s ist, neben jenen Apostelbildern von Dürer (§. 27, *'), —
wenn freilich der Ausführung nach keineswegs von ähnlicher
Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedan-
envollsten Erzeugnisse der neuen Glaubensrichtung zu be-
trachten.

Sehr trefflich ist ferner das Altarwerk, welches sich auf s.
dem Hauptaltare, im Schiff des Domes von Meissen befindet.
Das Mittelbild zerfällt in drei Abtheilungen: zuoberst die
Kreuzigung Christi, darunter (in symbolischer Beziehung) das
Opfer Isaaks und das Wunder mit der ehernen Schlange; das
Opfer Isaaks ist eine höchst grossartige Composition, wie man
sie in der That nicht häufig bei Cranach findet, — daneben
der Stifter des Bildes, ebenfalls eins seiner vorzüglichsten
Portraits. Auf den inneren Seiten der Flügelbilder ist in

sechs Abtheilungen die Geschichte der Auffindung des heil. Kreuzes dargestellt, auf den Aussenseiten derselben Christus mit der Dornenkrone und Maria; dazu noch zwei Flügel mit den Symbolen der Evangelisten. Diese sämmtlichen Flügelbilder, zwar ebenfalls von grossem Werthe, scheinen in mehrfachen Bezügen die Hand des jüngeren Cranach zu verrathen, der seinem Vater in späterer Zeit bei der Ausführung bedeutender Werke zur Hand zu gehen pflegte.

7. Ein grosses Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar stellt auf dem Mittelbilde den gekreuzigten Heiland dar, Johannes der Täufer, Cranach und Luther auf der einen Seite stehend, auf der andern der Erlöser als Sieger über Tod und Teufel; auf den Seitenflügeln die Bildnisse der Familie Kurfürst Friedrich's des Grossmüthigen. Dies Bild gehört der späteren Zeit des Künstlers an; im Einzelnen ebenfalls vortrefflich, zeichnet es sich besonders durch die Schönheit der Portraitfiguren aus, unter denen besonders das Bildniss Luthers ein Meisterwerk ersten Ranges ist.

8. Um nicht durch die Aufzählung mannigfach gleichartiger Werke zu ermüden, möge hier nur noch eine Reihenfolge von Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi in der Gemälde-Gallerie des k. Schlosses zu Berlin, erwähnt werden, in denen wiederum jenes, bei andern Künstlern der Zeit berührte Streben nach übertriebener Charakteristik hervortritt. Sie sind aus der Zeit von 1537 und 1538. Eine Kreuztragung, ein äusserst lebenvolles Bild, die Schergen und Zuschauer mit trefflich gemalten, energischen Köpfen, und ebenso eine Geisselung sind unter diesen Bildern namentlich hervorzuheben.

9. Die drei Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, die sich im Berliner Museum befinden, gehören, wie es scheint, zu derselben Folge.

In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranachs Richtung zum Anmuthigen in ihrer

---

§ 31, 7. H. Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar.

schönsten Entwickelung, seltner zugleich die eben besprochene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides vereint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Christus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter. Wiederholungen des Bildes, mit einzelnen Veränderungen, kommen mehrfach vor, in der Schleissheimer Gallerie, in der Gallerie Esterhazy zu Wien, u. s. w. — Ungleich anziehender jedoch ist die Darstellung Christi, welcher die Kinder segnet, die Cranach ebenfalls mehrfach, in verschiedener Weise gemalt hat. Eins der schönsten Exemplare dieser Darstellung befindet sich in der Wenzelkirche zu Naumburg; was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit anbetrifft, so möchte dies Bild vielleicht von keiner andern Leistung des Meisters übertroffen werden. Ein zweites Bild desselben Inhalts sieht man in der St. Annenkirche zu Augsburg, ein drittes im Besitz der Familie von Holzhausen zu Frankfurt a. M., u. s. w.; auf letzterem Bilde sind Luther und seine Frau als Kinder dargestellt. — Hieher gehören auch verschiedene kleine Bilder Cranach's mit Darstellungen der heil. Familie, wie sich z. B. ein sehr anmuthiges Bild der Art, vom J. 1504 in der Gallerie Sciarra zu Rom, ein andres im Besitz des Hrn. Campe zu Nürnberg befindet.

Aber auch bei Cranach hat, wie bereits angedeutet wurde, die allgemeine Richtung der Zeit aufs Phantastische eine eigenthümlich selbstständige Ausbildung erlangt, und erscheint dann mit allem Zauber, welchen die Poesie der Märchenwelt zu bieten vermag, geschmückt. Unter den Werken der Art war mir besonders ein kleines Bild interessant, welches sich unter den Gemälden des „gothischen Hauses" im Park zu Wörlitz befand und im dortigen Kataloge, nicht ganz passend, als „der Ritter am Scheidewege" bezeichnet war. Man sieht auf dem Bilde einen stahlgepanzerten Ritter, der sinnend auf einem Steine sitzt, und vor ihm drei nackte Jungfrauen, welche farbige Schleier um ihre Hüften tragen, das Haupt mit

Hut, Netz und Ketten geschmückt. Zwischen den Jungfrauen und dem Ritter steht ein Greis in goldglänzendem Harnisch, den Helm mit Schnäbeln und Flügeln verziert, die Füsse von den Knieen an entblösst, indem er mit seltsam diabolischem Hohn auf jenen herabschaut. Im Hintergrunde ein felsiges Gebirge. Ich glaubte in dem Bilde einen Moment aus der alten Geschichte des Tannenhäusers, der zu dem Venusberge verlockt ward, zu erkennen. — Ein andres reiches Mährchenbild, dazu das alte Testament den Stoff hergegeben, befindet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg. Man sieht hier Delila, in einem schönen Garten sitzend, und den Simson, der als ein stolzer Ritter mit reichen Goldschienen angethan ist und, den Eselskinnbacken in der Hand, in ihrem Schoosse schläft. Sie schneidet ihm mit einer zierlichen Scheere die Haare ab. Im Walde schleichen wohlgerüstet die Philister heran; zur Seite ist eine schöne, reiche Aussicht. — Sehr anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums, welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz: es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagsstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums.

Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, denen man nicht selten in den Gemälde-Gallerieen begegnet; doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen, sind, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik und venetianische Glut nothwendig waren. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des k. Schlosses zu Berlin. Es ist eine

nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner, sauberer Ausführung; den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft.

Endlich möge unter den Bildern dieser Richtung noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranachs in der Gal- 20.
lerie des Berliner Museums, den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, werden eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam ins Wasser hineingethan. Auf der andern Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Unfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer beider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Barte behalten. Das Bild ist vom Jahre 1546, dem vierundsiebzigsten des Meisters.

Als Portraitmaler nimmt Cranach eine bedeutende Stelle 21.
ein und zeichnet sich hier wiederum durch sein schlichtes, aufrichtiges Anschliessen an die Formen der Natur aus. Schon im Vorigen, bei Gelegenheit einzelner Altarblätter, sind einige seiner vortrefflichsten Portraitdarstellungen erwähnt worden. Als selbstständige Gemälde findet man deren in verschiedenen Gallerieen, wie z. B. die Gallerie der Uffizien zu Florenz 23.
mehrere von vorzüglichem Werthe enthält, die bedeutendste Auswahl in der Gallerie des Berliner Museums; sehr schön, 24.
schlicht und würdig, so wie von trefflicher warmer Färbung ist unter diesen vornehmlich das Portrait des Herzogs Georg von Sachsen. Ein andres dieser Bilder ist eigenthümlich aufgefasst; es stellt den Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg als heiligen Hieronymus, in leuchtender Kardinals-

tracht dar, in fröhlicher Waldeseinsamkeit studirend, umgeben von allerlei schönen und edlen Thieren.

25. Auch als Thiermaler war Cranach seiner Zeit sehr berühmt; er wusste das mannigfache Gethier und Geflügel mit solcher Treue abzubilden, dass dergleichen oftmals zu Täu-
26. schungen und Scherzen Anlass gab. Ein treffliches Beispiel der Art hat er uns u. a. in den Zeichnungen jenes Gebetbuches in der Hofbibliothek von München hinterlassen, dessen vorderer Theil von Dürer (§. 27, 44.), der hintere von ihm mit Randverzierungen geschmückt ist. Cranach gefiel sich hier, die verschiedenartigsten Thiergruppen leicht mit der Feder zu entwerfen.

27. Es ist eine namhafte Anzahl von Holzschnitten Cranach'scher Compositionen aus seiner früheren Zeit, meist der heiligen Geschichte oder Legende angehörig, vorhanden. Auch hat er mehrere Porträits berühmter Zeitgenossen in Kupfer gestochen. —

Von der bedeutenden Einwirkung, die Cranach's künstlerische Thätigkeit auf seine Umgebungen ausgeübt und von der vielfachen Nachfolge, die sie hervorgerufen, giebt die grosse Anzahl von Gemälden ähnlichen Styles Zeugniss, die man in den sächsischen Gegenden zerstreut findet und die nicht selten für die Werke des Meisters gelten. Doch ist wenig von eigentlichen Schülern Cranachs bekannt. Der vorzüglichste
28. unter diesen war sein Sohn, Lucas Cranach der jüngere, der in seinen späteren Lebensjahren, wie früher der Vater, die Stelle des Bürgermeisters von Wittenberg bekleidete. Dieser Künstler scheint sich indess, wie nach seinem Vater, so zugleich nach Albrecht Dürer gebildet zu haben, wie sich dies aus verschiedenen Anklängen, bald an die Weise des einen, bald an die des andern, ergiebt; eigenthümlich aber ist ihm eine weiche Anmuth und Süssigkeit, die sich vornehmlich in

---

§. 31, 26. Lith. von Strixner: Des ältern Lucas Mullers, genannt Cranach, Handzeichnungen. Ein Nachtrag zu Albrecht Durer's Christl. myth. Handz. München. 1818.

seinem blühenden (zuweilen nur etwas zu rosigen) Colorit ausspricht. Er ist einer derjenigen, die am längsten (er starb 1586) an der treuen Weise der alten Kunst ausgehalten haben, während seine Zeitgenossen schon fast sämmtlich einem fremden manierirten Einflusse zu folgen begannen.

Die Stadtkirche zu Wittenberg bewahrt mehrere Gemälde 29.
dieses Künstlers: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, zu den Füssen die knieende Familie des Stifters, ein treffliches Bild; — eine Geburt Christi, in der das Gebälk des Stalles mit einer Menge lustiger Engelknaben erfüllt ist; — die Bekehrung des Saulus, wenig bedeutend; — und eine eigenthümliche Darstellung, welche wiederum im nächsten Bezuge zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit steht. Es ist der Weinberg des Herrn, dessen eine Hälfte durch Personen der gesammten römischen Clerisei vernichtet wird, während auf der andern die sämmtlichen Helden der Reformation für das Gedeihen desselben beschäftigt sind; freilich eine Composition, in welcher das naiv Poetische der Darstellung die malerischen Verdienste bei Weitem überwiegt. — In der Stadt 30.
kirche des nahe gelegenen Kemberg sind die inneren Flügelbilder des Altarwerkes ebenfalls von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. — Eins seiner anziehendsten Bilder (wenigstens 31.
nehme ich durchaus keinen Anstoss, ihn als den Verfertiger desselben zu bezeichnen) befindet sich im Dome von Merseburg, an einem Pfeiler des Schiffes hängend; es ist eine Vermählung der heiligen Katharina und einzelne Heilige auf den Seitenflügeln. — Mehrere Tafeln, von derselben Hand wie das 32.
ebengenannte Gemälde, befinden sich im westlichen Chore des Domes von Naumburg. Zwei derselben, Flügelbilder, auf deren äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren die Gestalten Christi mit der Dornenkrone und der Maria gemalt sind, gehören einem Altarschreine an, der früher mit Schnitzwerk gefüllt war; die übrigen bildeten zusammen ein andres

---

§. 31, 29. Schadow, Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, S. 39 ff.; — T. 9—12.

Altarwerk: als Mittelbild die Bekehrung des Saulus mit kekken Ritterfiguren, auf einem drüber zu stellenden Bilde zwei treffliche Engel mit dem Schweisstuch, auf dem Untersatzstücke die Brustbilder der vier Kirchenlehrer, auf den Flügeln die Gestalten einzelner Heiligen. Leider sind diese Tafeln sämmtlich mehrfach beschädigt, doch noch von späteren Restaura-
33. tionen unberührt. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg werden mehrere Bilder mit dem Namen des jüngeren Cranach bezeichnet, die wiederum entschieden dieselbe Hand zeigen. In einigen von diesen tritt auch jene phantastische Richtung der älteren Künstler hervor, namentlich in einer Darstellung des Sündenfalles, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen; ähnlich auch in einem zweiten Bilde desselben Inhalts, welches jedoch durch zahlreiche Allegorieen,
34. einen mehr nüchternen Charakter gewonnen hat. — In der Bibliothek zu Weimar werden mehrere vorzügliche Portraitbilder des jüngeren Cranach vom J. 1561 aufbewahrt.

C. Holländische Schule.

§. 32. Neben den bishergenanten Meistern sind, in Bezug auf übereinstimmende Hauptrichtung, noch die Künstler zu erwähnen, die zu derselben Zeit in Holland auftraten. Der
1. erste von diesen ist Cornelius Engelbrechtsen (1468—1533) von Leyden. Das Hauptwerk dieses Künstlers, eins der wenigen, die von ihm auf unsre Tage gekommen sind, befindet sich im Stadthause von Leyden. Es ist ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, in weiter Landschaft, mit vielen Nebengestalten; auf den Seitenbildern, in symbolischer Beziehung, das Opfer Abrahams und die Anbetung der ehernen Schlange; auf dem Untersatzbilde ein nackter männlicher Leichnam, aus dessen Leibe sich ein Baum erhebt (Christus als Baum des Lebens), daneben die knieenden Stifter. Das Gemälde ist von dunkler, kräftiger Farbe, aber glanzlos und wenig erfreulich; die Formen sind hart und dürr, die Bewe-

---

§ 32, 1. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 66.

gungen heftig und eckig. Nur in der Frauengruppe neben der sinkenden Maria ist ein Ausdruck des Weichen und Rührenden, der vielleicht durch den Beiklang von Härte, den er zu überwinden hat, an Tiefe gewinnt. — In der Gemälde- 2.
sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet sich von ihm ein Gemälde, welches den David mit der Bathseba darstellt.

Berühmter ist der Schüler des obengenannten, Lucas von 3.
Leyden (1494—1533). Im Allgemeinen, und namentlich in Bezug auf die äussere Behandlungsweise, dürfte dieser Künstler zunächst mit Albrecht Dürer zu vergleichen sein, doch finden sich bei ihm nur selten die grossartigen Züge des letzteren. Seine innerliche Richtung führte ihn mehr zur Auffassung des gemeinen Lebens, das er bald schlicht und naiv, bald in einer mehr zum Scurrilen sich neigenden Weise darstellt; überhaupt hat das phantastische Wesen der Zeit bei ihm bereits einen bizarren Charakter angenommen und nicht selten muss dieser die Stelle der eigentlichen Würde und Bedeutsamkeit seiner Gestalten vertreten. In solcher Art wenigstens erscheint Lucas von Leyden in den von ihm gefertigten Kupferstichen, die theils heilige Gestalten, theils Scenen des Volkslebens vorführen. — Gemälde seiner Hand sind höchst selten. Eins der bedeutendsten der Dimension nach, 4.
sonst jedoch wenig anziehend, ist eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes, im Stadthause zu Leyden befindlich, die jedoch leider durch Uebermalung so entstellt ist, dass wenig mehr als nur die Composition, als das Werk dieses Meisters gelten kann. Sie ist nach der alten Eintheilung angeordnet: auf dem Mittelbilde das Gericht selbst, auf den Flügelbildern Himmel und Hölle; die Compositionen auffallend dürftig und zerstreut, die Darstellung der himmlischen Freuden ungemein schaal und matt; in den Auferstandenen wenig mehr als sorgfältige Studien des Nackten, und nur im Einzelnen, namentlich auf der Höllenseite, Gestalten und Köpfe von bedeutsa-

---

§. 33, 4. Schnaase, a. a. O. S. 62.

nem Ausdrucke. Von grosser Würde, in Stellung und Gewandung, sind dagegen die beiden Gestalten der Heiligen, Petrus und Paulus, auf den Aussenseiten der Flügel. — Interessant ist ein kleines Bildchen im Besitz des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse in England, eine Gesellschaft von Mannern und Frauen am Spieltische vorstellend, in geistreichen,
5. etwas scharfen Zügen behandelt. — Ein schönes, fein gemaltes Gemälde vom J. 1522 befindet sich in der Gallerie von Schleissheim: Maria mit dem Kinde, die heil. Magdalena und ein anbetender Mann zu ihren Seiten. Ebendaselbst noch ein
6. andres Bild von drei Tafeln, in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Seiten die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten; auch dies Bild von sehr sauberer Ausführung und hier jenes phantastisch Bizarre nicht vorherrschend, sondern mit einer eigenen Würde vermählt; besonders das Seitenbild der Geburt Christi ist durch den zierlichen Effekt des Lichtes, das von dem Kinde ausgeht, anziehend. — Bei manchen Bildern die dem Lucas von Leyden zugeschrieben werden, ist diese Benennung sehr zweifelhaft. So namentlich bei
7. einem grossen Gemälde der ehem. Boisserée'schen Sammlung, einem Mittelbilde mit Flügeln, welches die Gestalten von sieben Heiligen enthält (St. Bartholomäus genannt). Diese Gestalten haben etwas Gesuchtes, Ueberzierliches, Capriciöses, was zwar in allgemeiner Beziehung dem Lucas verwandt ist, was hier aber vornehmlich in der zwar sauberen, aber sehr weichlichen Behandlungsweise des Nackten die Hand eines andern Künstlers anzukündigen scheint.

D. Oberdeutsche Schule.

1. §. 33. Eine eigenthümliche, und von den übrigen Richtungen der deutschen Kunst abweichende Schule hatte sich um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in Ulm gebildet. Hier tritt jenes phantastische Element minder charakteristisch hervor, und eine eigenthümlich edle Milde, in verwandter Richtung mit Martin Schön und gewiss nicht ohne

Anregung von Seiten dieses Künstlers, bildet den Grundzug ihrer Kunst.

Einer der interessantesten Meister dieser Schule ist Bar- 2.
tholomäus Zeitblom. Seine Werke zeigen ein bewusstes und im Einzelnen durch glücklichen Erfolg gekröntes Streben nach einer würdigen und bedeutsamen Erfassung des Gegenstandes, verbunden mit einem aufrichtigen Anschliessen an das Vorbild der Natur. Zwar sind die Formen des Körpers bei ihm noch ungelenk, Arme und Beine mager und steif; um desto schöner jedoch der Kopf, mit eben jenem Ausdrucke einer heiteren milden Gemüthsruhe. Dabei ist die Farbengebung kräftig und glänzend, die Carnation, bei aller Zartheit des Ausdruckes, frisch und derb. Eine namhafte Anzahl vorzüglicher Gemälde dieses Meisters befindet sich in der Samm- 3.
lung oberdeutscher Gemälde, welche Hr. Obertribunal-Prokurator Abel zu Stuttgart besitzt: vier ausdrucksvolle Brustbilder der lateinischen Kirchenväter (aus der Pfarrkirche zu Eschach bei Gaildorf stammend), die lebensgrossen Darstellungen der Verkündigung und der heil. Anna (ebendaher), und die kräftigen Bilder der Heiligen Georg und Florian (aus der Kirche zu Kilchberg bei Tübingen). Mehrere andre in der Sammlung des Hrn. Prof. von Hetscher zu Tübingen, 4.
darunter vornehmlich ein Kopf der heil. Anna durch vollendete Technik, höchste Anmuth und Würde des Ausdruckes ausgezeichnet ist. Noch andre in verschiedenen schwäbischen Orten, wie in der alten Kirche auf dem Heerberge bei Sulz- 5.
bach (eine Stunde von Gaildorf), zu Humlshol bei dem Klo- 6.
ster Adelsberg, u. s. w. In der Moritzkapelle zu Nürnberg 7.
wird dem Zeitblom das Bild einer heil. Ursula zugeschrieben, eine schlichte Gestalt von schöner statuarischer Würde, das Gesicht mit dem Ausdrucke entschiedener Frömmigkeit und nicht ohne Adel. — Von der ausgedehnten Wirksamkeit Zeitbloms geben ausserdem verschiedene Werke Zeugniss,

---

§ 33, 2—5. Obige Angaben verdanke ich grösstentheils der Mittheilung meines Freundes C. Grüneisen zu Stuttgart.

die als Arbeiten seiner Schule betrachtet werden müssen, na-
s. mentlich die des Hochaltars in der ehemaligen Klosterkirche von Blaubeuren; diese enthalten Scenen aus dem Leben Christi und Johannis des Täufers, von vorzüglichem Ausdruck in den Köpfen, frischer kräftiger Farbe, zwar noch alterthümlich in der Zeichnung der Figuren, doch mehr mager als steif. An dem Giebel derselben Klosterkirche, nach vorn, sieht man ein Wandgemälde Johannis des Täufers, colossal und von ei-
s. genthümlich grossartiger Wirkung. — Andre Gemälde der Ulmer Schule finden sich in der Stadtkirche zu Murrhardt (Darstellungen von Heiligen) und in der St. Urbanskirche zu Hall.

s. §. 34. Der vorzüglichste Künstler dieser Schule ist Martin Schaffner, dessen Blüthe in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt. Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Schleissheimer Gallerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus
7. der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä, die Darstellung im Tempel (vom J. 1524), die Ausgiessung des heil. Geistes und der Tod der Maria. Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Mann, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Formen begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt.
9. Eine andre Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, in derselben Gallerie, zeigt eine Behandlungsweise, die
s. sich mehr dem Genre anzunähern beginnt. — Noch ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom J. 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses

Altarschmuckes bildet ein Holzschnitzwerk, welches die heilige Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene heilige darstellend. In der Formenbildung bemerkt man hier etwas Rundes, was fast an italienische Kunst erinnert; die Köpfe sind von weichem Ausdrucke. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten. — Ein sehr vorzügliches weibliches Bildniss, ohne Zweifel von M. Schaffner, befindet sich (neben andren Werken älterer deutscher Schule) im Besitz des Grafen Leutrum in Stuttgart.

§. 35. An die obengenannten Künstler reiht sich wiederum einer der bedeutendsten Meister der genannten deutschen Malerei an: Hans Holbein der jüngere (1498—1554), Sohn des obengenannten Künstlers gleichen Namens. Von Augsburg gebürtig, brachte er die frühere Zeit seines Lebens in Basel zu; hier scheint er frühzeitig die Eindrücke einer weichen, lebenvollen Auffassung der Natur, wie solche bei den Künstlern des südwestlichen Deutschlands verbreitet war, empfangen und demgemäss seine eigne Richtung ausgebildet zu haben. Dürftige Verhältnisse in der Heimath und die Eröffnung besserer Aussichten veranlassten ihn, im J. 1526 nach England zu gehen, wo er bald am Hofe König Heinrich's VIII. eine ehrenvolle Aufnahme fand und von diesem, wie von den Grossen des Reiches, mannigfach beschäftigt wurde. Er blieb dort bis an seinen Tod (er starb an der Pest), indem er die Heimath nur einige Male und auf kurze Zeit wiederbesuchte.

---

§. 35. Ulrich Hegner: Hans Holbein der jüngere, Berlin 1827. — C. Fr. v. Rumohr: Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen, Leipzig, 1836. — Dagegen Retzmann, im Tüb. Kunstblatt, 1836, No. 30—32; — und C. Fr. v. Rumohr: Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: Hans Holbein d. j. etc., Leipzig 1836. — *Chrétien de Mechel: Oeuvre de Jean Holbein ou Recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. Basle* 1780.

2. Holbein ist vornehmlich als Portraitmaler ausgezeichnet. Seine zahlreichen Bildnisse zeigen ein inniges, unbefangenes, höchst vollendetes Anschliessen an die Natur; sie sind durchweg in einer edlen Ruhe und Gemessenheit gehalten, und, wenn sie gleich in der sorgfaltigen Behandlung aller Einzelnheiten mit ähnlichen Arbeiten seiner deutschen Zeitgenossen zu vergleichen sind, so stehen sie denselben doch in einer kräftigeren, wärmeren, mehr intensiven Färbung, in schönerer Fülle der Formen um ein Bedeutendes voran. Werke der Art, zum Theil von vorzüglichstem Werthe, findet man in allen grösseren Gallerieen, die reichste Auswahl in England. Hier sind, ausser vielen anderen, namentlich die schö-
3. nen Portraitbilder Holbein's im Schlosse Windsor bei London
4. und die in Longford Castle bei Salisbury befindlichen auszuzeichnen. Sehr interessant, als grössere Composition, ist ein
5. Gemälde Holbein's in der Barbers Hall zu London, welches Heinrich VIII. darstellt, der der Zunft der Chirurgen und Barbiere ihre neuen Statuten übergiebt; der König sitzt auf dem Throne und reicht sie den rechts knieenden funfzehn Chirurgen, drei andre knieen zur Linken. Die Köpfe in diesem Bilde sind alle vortrefflich; leider jedoch hat es etwas
6. gelitten. Ein ähnliches Gemälde befindet sich im Bridewell Hospital zu London.

Unter den Bildern der Art, die in deutschen Gallerieen aufbewahrt werden, ist das schönste und anziehendste ein Ge-
7. mälde der Dresdner Gallerie. Es stellt die Königin des Himmels, in einer Nische stehend, das Christkind auf ihrem Arme, dar, und zu ihren Seiten knieend die Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Hier ist, mit der lebendigsten Naturwahrheit, die uns die knieenden Gestalten in vollkommener Gegenwart vorführt, zugleich Ernst und Sammlung und die Richtung des Gemüthes auf ein Höheres in schönstem Maasse verbunden; nicht bloss im Allgemeinen durch die Einführung göttlicher Wesen in den menschlichen Kreis, sondern insbesondere durch die Art und Weise, wie sich die heilige Jungfrau denen, die sie verehren, anschliesst, wie sie die

tille und den heiligen Frieden, der in ihrem Antlitz und ih-
r Gestalt, so wie in der kindlichen Geberde des Heilandes
usgesprochen ist, ihren Umgebungen thätig mitzutheilen
cheint. Es liegt in dieser unmittelbaren Verbindung des
öttlichen mit dem Menschlichen, in dieser gegenseitigen Ue-
reinstimmung ein frommer, keuscher Ernst, wie ihn nur die
unst unserer Väter darzustellen vermochte. — Die Galle- 8.
ren von Wien und Berlin, namentlich auch die Gallerie der
fizien zu Florenz, besitzen ebenfalls sehr vorzügliche Por-
aitbilder von Holbein's Hand. — Aus seiner früheren Zeit 9.
finden sich verschiedene Bildnisse in der öffentlichen Biblio-
ek zu Basel, unter denen sich besonders ein weibliches
ortrait mit der Unterschrift „Lais corinthiaca" auszeichnet.

Von historisch kirchlichen Gemälden Holbein's ist nur
Weniges erhalten. Als Beispiel möge ein Altarbild im Mün- 10.
er zu Freiburg im Breisgau angeführt werden, welches die
eburt Christi und die Anbetung der Könige, beides figuren-
iche Compositionen und mit den Bildnissen der Stifter ver-
hen, darstellt. — In der Bibliothek zu Basel befindet sich, 11.
f acht verbundenen Tafeln geringerer Grösse gemalt, eine
arstellung der Passion Christi, deren einzelne Scenen durch-
eg in reicher Zusammensetzung, mannigfaltigem Leben und
sserst fleissiger Vollendung ausgeführt sind. Ebendaselbst 12.
finden sich noch zehn andre getuschte Zeichnungen der
ssion von Holbeins Hand und von ähnlichem Werthe.

Bei jener vorherrschenden Richtung auf rein objektive
uffassung der Natur und auf ruhevolle, gemessene Darstel-
ng sollte man bei Holbein am Wenigsten eine bedeutende
nwirkung jenes phantastischen Elementes der Zeit erwarten.
nd doch ist gerade er einer von denen, welche dasselbe in
iner tiefsten Bedeutung erfasst und mit der ergreifendsten
esie durchgebildet haben. Ich deute hier auf die Holz-
hnitte seines berühmten Todtentanzes. Denn auch in 13.
esen Werken ist das Räthselhafte, das Träumerische, das
enteuerliche, wozu die Phantasie in einseitigem Vorherr-
hen so leicht verlockt, überwunden und der Darstellung eines

höheren Zweckes untergeordnet. Freilich besteht dieser Zweck nicht in einer Erhebung und Verklärung des Irdischen, nicht in der Herausstellung allgemein gültiger Gesetze (der Gesetze der Schönheit), welche den wechselnden Formen des Lebens zu Grunde liegen; er fasst im Gegentheil nur das Aeussere, das Mangelhafte, Verkehrte des Irdischen auf und stellt dasselbe in seiner Werthlosigkeit und Nichtigkeit dar. Freilich ist es hier nicht ein holder Jüngling mit umgewandter Fackel, der dem Sterblichen naht, sondern ein phantastisches Gerippe, ein täppischer Kobold, der überall in Lust und Freude hineingreift, überall die Blüthe des Lebens an ihrer Wurzel abschneidet. Aber wiederum nur die tiefste Auffassung des Lebens vermochte den verwegenen Humor, die vernichtende Ironie zu erzeugen, welche in diesen Compositionen heraustritt; nur die freiste Anschauung irdischer Verhältnisse gab dieser abenteuerlichen Knochengestalt jenen schneidenden Hohn, mit dem sie die Geberden der Stolzen und Mächtigen nachäfft, jene dämonische Gewalt, mit der sie die in ihren Lüsten Versunkenen überfällt, jene skurrile Gemüthlichkeit, mit der sie sich des Armen und Nothleidenden annimmt. Mannigfach bereits vor Holbein, das ganze funfzehnte Jahrhundert hindurch und noch früher, sind in der deutschen Kunst Darstellungen des Todtentanzes, eben in Folge der allgemeinen phantastischen Richtung, beliebt gewesen; aber was hier nur als der Ausdruck eines dunklen, fast unbewussten Gefühles erscheint, ist von ihm mit tiefster Durchdringung der Aufgabe und mit höchster künstlerischer Kraft ausgeführt worden. —

14. Diese Holzschnitte, eine Folge von einigen und vierzig Blättern, bilden ein selbständiges Werk, dessen erste Ausgabe in J. 1538 erschien; zahlreiche spätere Ausgaben und Nachbildungen bezeugen die fortgesetzte Theilnahme für dasselbe. —

15. An dies Werk schliessen sich noch verschiedene andre Holzschnitte Holbeins an, namentlich ein kleines Alphabet u

---

§. 35, 14. *Les simulachres et historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. A Lyo*

Darstellungen des Todtentanzes, und zwei Blätter, auf denen 16.
Dolchscheiden, mit ähnlichen Figuren geschmückt, vorgebildet
sind. Ausserdem ist noch eine bedeutende Anzahl Holbein'-
scher Holzschnitte vorhanden, welche Scenen der biblischen 17.
Geschichte zu ihrem Gegenstande haben. —

Bei den eigentlichen Nachfolgern Holbein's tritt das phan-
tastische Element der Kunst, wie es scheint, nicht weiter her-
vor. Ihr Hauptverdienst besteht in Portraitbildern, in denen
sie gleichfalls Vorzügliches geleistet haben. Die bedeutend-
sten dieser Künstler sind Hans Asper und Christoph Am- 18.
berger. Von letzterem finden sich ein Paar gute Portraits 19.
im Berliner Museum, und mehrere historische Darstellungen 20.
in der Moritzkapelle von Nürnberg, in der Münchner Galle-
rie, in der St. Annenkirche zu Augsburg, die als vorherrschen-
des Element eine weiche, im Einzelnen etwas schwache Ge-
müthlichkeit erkennen lassen. —

Neben Holbeins Darstellung des Todtentanzes ist noch
eine zweite Darstellung desselben von seinem Zeitgenossen 21.
Nicolaus Manuel (gen. Deutsch, 1484—1530) von Bern
anzuführen. Sie war auf der, nachmals abgebrochenen Mauer
eines Dominikanerklosters zu Bern ausgeführt, ist jedoch noch
in genauen Nachbildungen erhalten und durch lithographirte
Umrisse *) bekannt. Auch hier ist eine grosse Fülle eigen-
thümlich geistreicher Motive enthalten. Manuel war ein be-
deutender und geistreicher Anhänger der Reformation, und,
wie er in einer namhaften Anzahl äusserst witziger Fastnachts-
spiele die Missbräuche der katholischen Kirche zu verspotten
wusste, so hat er auch verschiedene, meisterhaft entworfene 22.
Zeichnungen ähnlichen Inhalts hinterlassen. Als Beispiel möge
nur eine derselben (im Besitz des Hrn. Grüneisen zu Stutt-

---

§. 35, 21. (S. Scheurer:) Leben Niklaus Manuels, Fänners der Stadt Bern. Bern 1742. — Von C. Grüneisen befindet sich ein umfassendes Werk über Manuel (auch für die allgemeinere Geschichte der deutschen, besonders der oberdeutschen Kunst wichtig) im Drucke.

*) Niklaus Manuels Todtentanz, lith. nach W. Stettler's Copien. Bern bei R. Haag u. Comp.

gart), welche die Auferstehung des Herrn darstellt, angeführt werden; die Hüter des Grabdeckels sind hier aber nicht römische Krieger, sondern Pfaffen und Mönche, welche mit ihren Dirnen umhersitzen und entsetzt beim Anblick des Heiligen auseinanderfahren.

E. Niederländische Meister und Künstler verwandter Richtung.

1. §. 36. Endlich ist es noch nöthig, einen Blick auf das Verhalten der belgischen Kunst, im Anfange und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, zu werfen. Der mächtige Accord, welchen Hubert und Joh. van Eyck angeschlagen hatten, war im Rauschen des Jahrhunderts gemach verhallt; der liebevolle kindliche Sinn, mit dem sie und ihre Nachfolger die gesammte Welt der Erscheinungen in ihren Bildern wiedergespiegelt, war dem weiterstrebenden Geiste nicht mehr genügend. Auch hier drängte sich das Begehren hervor, den Menschen aus der ihn umgebenden Natur zu lösen, Individualität und Charakter des Einzelnen selbständig hervortreten zu lassen, Form und Organismus seiner Gestalt in lebendiger Harmonie zu entwickeln. Die Künstler dieser neuen Richtung gehören nicht mehr Flandern, sondern, dem grössten Theile nach, Brabant an.

2. An ihrer Spitze steht **Quintin Messys** von Antwerpen (gest. im J. 1529). Die Bildungsgeschichte dieses Künsters ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er früher ein Grobschmied war und, um der Hand seiner Geliebten würdig zu werden, die Kunst der Malerei erlernte, angeblich ohne Lehrmeister.

3. Sein bedeutendstes Werk ist ein Altargemälde, früher in der Kathedrale, gegenwärtig in der Akademie von Antwerpen befindlich, dessen Anfertigung er im J. 1508 übernahm. Das Mittelbild stellt den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuze dar, wie er von seinen Freunden und den heiligen

---

§. 36, 1. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 234 ff. — Hotho: Vorstudien für Leben und Kunst, S. 239 ff.

Frauen beweint wird: Maria, von tiefem Schmerz ergriffen, wird von Johannes unterstützt; zwei ehrwürdige Greise, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten den oberen Theil des Körpers und das Haupt des Herrn, während die heiligen Frauen seine Wunden salben; die Figuren fast Lebensgrösse, die Anordnung der Gruppen so, dass jede Gestalt möglichst vollständig und bedeutsam hervortritt. In dem rechten Flügelbilde sieht man das Haupt Johannis des Täufers auf der Tafel des Herodes und Spielleute auf erhöhter Tribune, komisch widrige Gesellen, welche die Tafelmusik machen. Das linke Flügelbild stellt Johannes den Evangelisten dar, der in Oel gesotten wird; daneben Henkersknechte, die mit brutalen Spässen das Feuer anschüren, andre Zuschauer disputirend u. s. w. Das Bild ist von hoher Vollendung und Wahrheit in der Ausführung, von tief bedeutsamer Entwickelung der einzelnen Charaktere, — ein höchst grossartiges Pathos, auf mannigfache Weise abgestuft, in den klagenden Gestalten des Mittelbildes; es würde in diesen Beziehungen den Werken des Leonardo da Vinci an die Seite zu stellen sein, wenn es die Ruhe und Schönheit in den Formen des letzteren erreichte, und wenn nicht im Gegentheil noch etwas Schroffes und Gewaltsames das Ringen des Künstlers zur Bewältigung seines Stoffes erkennen liesse.

In anderen Bildern, deren Gegenstand die pathetische Auffassung des vorigen ausschloss, erscheint Quintin weicher und entwickelt ein eigenthümlich heiteres frisches Leben. So 4.
in einer schönen Altartafel, welche sich in der Gemäldegallerie des Prinzen von Oranien zu Brüssel befindet: Maria mit dem Christkind im Arme, als Himmelskönigin auf dem halben Monde stehend und von Engeln umgeben; unter ihr sieben Gestalten mystischer Beziehung, theils des alten Testamentes, theils der Legende. — Aehnlich ein Altarblatt in der Peters- 5.
kirche zu Löwen (in einer Nebenkapelle des Chores), welches auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde und die Personen der heil. Verwandtschaft, auf den Seitentafeln Scenen aus dem Leben der Eltern der Maria darstellt. — Aehnlich auch ein 6.

Gemälde des Berliner Museums: Maria auf dem Throne sitzend und das Christkind küssend. Vorn, auf einem Tischchen, sieht man hier Speisen, kunstreich gemalt, aber schon ein irdisches Bedürfniss andeutend, welches den älteren Meistern ebenso wie die lebendigere Bewegung des Ganzen fremd ist; doch ist die Arbeit des Thrones, besonders die durchschimmernden Achatsäulen und deren durchbrochene Goldkapitäle, wiederum ganz in der alten nachdenklichen Weise ausgeführt.

7. Im Palaste zu Windsor bei London befindet sich ein Gemälde Quintin's (die beiden Geizhälse genannt), dessen künstlerische Kraft und Bedeutung wesentlich in jenem Streben nach charaktervoller Auffassung begründet ist. Es stellt zwei Männer, hinter einem Tische sitzend, dar; der eine, beschäftigt, Geld zu zählen und die Summe in seinem Rechnungsbuche zu notiren, hat das Aussehen eines Kaufmanns; der andre, der jenem die Hand vertraulich über die Schulter legt und boshaft vergnüglich zum Beschauer herausblickt, scheint ihn so eben betrogen zu haben. Das Bild ist, in den Köpfen sowohl wie in dem mannigfachen Geräth des Comtoir-Zimmers meisterhaft gemalt und ein merkwürdiges Beispiel des Ueberganges der Malerei von heiligen zu weltlichen Gegenständen. Es finden sich von demselben verschiedene Wiederholungen und Copien, auch freiere Nachbildungen (Geldwechsler mit Frauen u. dergl.) von späteren Künstlern.

8. Eine namhafte Schule scheint sich nicht an Quintin Messys angeschlossen zu haben. Nur sein Sohn Johann Messys ist als Schüler Quintin's, von dem sich Werke erhalten haben, bekannt; doch sind seine Bilder, sowohl in Rücksicht auf die reizlose Färbung als auf gemeinere Auffassung, wenig
9. interessant. Als Beispiel sind ein Paar Bilder Johann's in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, ein Ecce-homo und eine Kreuztragung, anzuführen.

1. §. 37. Gleichzeitig mit Quintin Messys und bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begegnen wir einer nicht unbedeutenden Anzahl niederländischer Künstler, die die Mängel

der alten Schule in andrer Weise auszugleichen suchten. Der Ruhm der grossen Meister Italiens war nach dem Norden gedrungen, die reinere Schönheit ihrer Gestalten hatte dem Sinn ein neues Gebiet eröffnet; mit den neuen Erfahrungen, die sie bei ihren Studien in Italien gesammelt, durften die niederländischen Künstler hoffen, zu schöneren Resultaten zu gelangen. Man behielt das Gemüthvolle der alten Compositionsweise ohne ihre Härten und Unregelmässigkeiten bei, man bildete die Gestalten richtiger und voller, die Gruppen mehr übersichtlich und zierlich, und erreichte es allerdings, dem Auge mannigfach wohlgefällige Bilder vorzuführen. Aber mit der Naivetät der alten Darstellungen war auch zugleich ihr innerliches, geheimnissvoll ergreifendes Wesen verschwunden; und doch war man von ihnen noch nicht frei genug, besass man überhaupt nicht innerliche Kraft genug, um den tiefen Quell, aus dem jene vollendetere Richtung der italienischen Kunst hervordrang, zu ergründen. So entstand in der Mehrzahl dieser niederländischen Leistungen, trotz mancher äusseren Vervollkommnung, eine Leere des Gefühls, die von der grossartigen Kraft des Quintin Messys weit entfernt war, und sie nur in vereinzelten Fällen, namentlich in den früheren Leistungen der Meister dieser Richtung, einem bedeutsameren Ernste zu weichen vermochte. Die vorzüglichsten Künstler dieser Zeit sind folgende.

Bernhard van Orley. Ein schönes Gemälde aus des 2.
Meisters früherer Zeit, da er noch mehr der vaterländischen Art und Weise und der eignen lebendigen Empfindung folgte, in dem Museum von Brüssel: der Leichnam des Erlösers von seinen Freunden und den Frauen beweint; tiefer Ausdruck des Schmerzes und Mitleides bei anmuthvoller Bildung der Köpfe. Auf den Flügelbildern eine grosse Anzahl von Portraits. — Ein sehr ähnliches Gemälde (ohne Flügelbilder) im 3.
Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (dort Gio. Bellini genannt.) — Ein Gemälde der ehem. Boisserée'schen Gallerie: 4.
der h. Norbert, die Glaubensmeinungen des Ketzers Tanchlin widerlegend; sehr ausgezeichnete Köpfe, reiche italienische

5. Architektur. — Ein vortrefflich ausgeführtes weibliches Bildniss in der Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien zu
6. Brüssel, in der Art des Andrea del Sarto. — Ein Gemälde aus der späteren Zeit des Künstlers in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen: das jüngste Gericht, und auf den Flügelbildern Heilige nebst der Familie des Stifters darstellend. In den nackten Gestalten der Auferstandenen, die den Hauptraum des Mittelbildes einnehmen, erkennt man hier bereits, dass es dem Künstler wesentlich darum zu thun war, dem Auge des Beschauers schöne Formen in mannigfacher Entwickelung vor-
7. zuführen. — Vieles Andre von ihm in Gallerien zerstreut, Bedeutendes u. a. in der k. k. Gallerie des Belvedere zu Wien.

Johann Mabuse (oder Maubeuge, eigentlich: Gossaert).
8. Vorzügliche Bilder seiner früheren Zeit: eine Kreuzabnahme, mit einzelnen Heiligen auf den Flügelbildern, vom J. 1521,
9. im Besitz des Hrn. Solly zu London; — eine Darstellung der Dreieinigkeit mit den allegorischen Gestalten der Charitas und Pax, in der Sammlung des Prinzen von Oranien zu Brüssel, noch trefflich in Zeichnung und Ausdruck. — In späteren Werken manierirte Nachahmung der Italiener, wie z. B. in zwei gros-
10. sen Gemälden des Berliner Museums, Adam mit Eva, Neptun mit Amphitrite, die nur grosse nüchterne Aktfiguren enthalten. Andres in andren Gallerieen.

Johann Schoreel, eine Zeit lang Schüler des letzteren. Die vorzüglichsten Werke, welche man diesem Künstler beilegt, zeichnen sich, wenn auch minder durch geistreiche Entwickelung der Handlung, so doch durch eine grosse Weichheit und Zartheit in den Köpfen, sowie durch liebenswürdigen, milden Ausdruck vortheilhaft aus. Sie dürften als die schönsten Leistungen der in Rede stehenden Richtung zu
11. betrachten sein. Dahin gehören besonders: ein Altarbild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., auf dem mittleren Gemälde die Grablegung darstellend, auf dem einen Seitenbilde die h. Veronika mit dem leisen Ausdrucke eines tiefen innern Leidens, auf dem andern Joseph von Arimathia, ein trefflicher
12. kraftvoller Kopf; — ein Altargemälde in der ehem. Boisse-

rée'schen Sammlung: auf dem Mittelbilde der Tod der Maria, nicht ganz glücklich in der Composition und in der Gewandung sehr manierirt, aber ebenfalls mit einzelnen sehr schönen Köpfen; auf den Seitenbildern Heilige mit der Familie des Stifters, diese in sehr würdiger Anordnung und, namentlich die weiblichen Köpfe, vom grössten Liebreiz. — Ein Schüler des Schoreel war Anton Moor (Moro, More), von 11. dem man vortreffliche Portraitbilder, ganz in der schlichten Weise der alten Meister besitzt; ein schönes Bild der Art ist u. a. im Berliner Museum vorhanden.

Michael Coxcie (Coxis), Schüler des Bernhard van 11. Orley, nachmals des Raphael. Seiner trefflichen Kopie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ist bereits gedacht (§. 16, 17.). In der Gemäldesammlung des Stadthauses zu 15. Löwen: Christus zwischen Petrus und Paulus, darüber einige Engel, zwar sehr beschädigt, doch entschiedene und glückliche Nachahmung Raphaels hierin ersichtlich. In andren Bildern, wie dergleichen z. B. in der Akademie von Antwerpen befindlich 16. sind, mehr Verbindung flandrischer und italienischer Manier.

Lancelot Blondeel. Im Berliner Museum: Maria mit 17. dem Kinde, auf reichem, barock verziertem Throne sitzend; das Kind schwach, die Mutter eine edle, milde Gestalt und, wenigstens in der Gesammtanordnung, noch mehr der alten Schule verwandt.

Martin Hemskerk (eigentlich: van Veen), Schüler des 18. Schoreel. In früheren Werken, deren eine namhafte Anzahl unter den Bildern der ehem. Boisserée'schen Gallerie enthalten ist, mehr der schlichteren gemüthvolleren Weise seines Lehrers verwandt; in späteren eine sehr manierirte Nachahmung italienischer Meister. U. a. m.

Den genannten Niederländern sind noch einige Künstler verwandter Richtung, aus den benachbarten Gegenden Deutschlands, anzuschliessen. Hieher gehört: Bartholomäus de 19. Bruyn aus Köln, ein trefflicher Meister dieser Zeit. Sein

---

§. 37, 19. Becker, im Museum 1838, No 50, S. 397, ff.

Hauptwerk sind die Gemälde vom Jahre 1536, die sich über dem Hochaltar von St. Victor zu Xanten befinden, Doppelflügel eines Reliquienschreines, auf beiden Seiten bemalt, auf denen zu äusserst die lebensgrossen Gestalten verschiedener Heiligen, sodann Begebenheiten aus dem Leben der Kaiserin Helena und das Martyrthum der thebaischen Legion, zu innerst mehrere Scenen aus dem Leiden Christi dargestellt sind. Zahlreiche, zum Theil auch vortreffliche Werke von de Bruyn befinden sich ausserdem unter den Gemälden der ehemaligen
20. Boisserée'schen Sammlung, des städtischen Museums und der Lyversberg'schen Gallerie zu Köln, u. s. w. Auch als Portraitmaler ist de Bruyn ausgezeichnet. — Sodann mehrere
21. tüchtige Meister der Künstlerfamilie **zum Ring** in Münster. Die vorzüglichsten derselben sind: **Ludger zum Ring** der ältere. Sein bedeutendstes Werk, vom J. 1538, ist im Besitz
22. des westphälischen Kunstvereins zu Münster. Es stellt Gott-Vater, von himmlischen Heerschaaren umgeben, als Rächer der Sünden, und Christus und Maria, fürbittend zu den Seiten des Stifters dar; es ist von grossartigem Ernst, obwohl ohne Anmuth in den Köpfen, und leider mannigfach verletzt; —
23. **Herrmann zum Ring**, der Sohn des vorigen, bedeutender als der Vater. Sein Hauptwerk, die Auferweckung des Lazarus im Dome zu Münster, ist ein Gemälde von reicher Composition, schöner Charakteristik und trefflicher Ausführung: es steht etwa den Arbeiten, welche man dem Schoreel beimisst, zur Seite.

1. §. 38. Bemerkenswerth ist endlich noch das erste selbständige Auftreten der landschaftlichen Kunst, welches in der niederländischen Schule um eben diese Zeit Statt fand. War schon früher die Landschaft in den Werken der Eyck'schen Schule als ein bedeutendes Element erschienen, so gingen nunmehr einzelne Künstler dahin über, dass sie dieselbe immer mehr hervortreten liessen und die in ihr vorgehende heilige Handlung, deren man noch nicht ganz zu entbehren wagte,

---

§. 37, 21-23. Becker, ebendas., 1837, No. 1.

mehr zur blossen Staffage des Bildes machten. Eigenthümlich ist dieser ersten Ausbildung der Landschaft noch eine grosse Ueberfülle an einzelnen Theilen, namentlich allerhand phantastischen Bergformen, die noch selten zu einem harmonischen Ganzen verbunden erscheinen und darin noch eine kindliche Lust am Bunten und Mannigfaltigen vorherrscht, wie denn auch die Ausführung bis in die tiefste Ferne hinaus, detaillirend und sorgfältig bezeichnend ist. Die bedeutendsten Künstler dieses Faches sind Joachim Patenier und Herri de 2.
Bles, die sich zugleich beide in ihren seltenen historischen Darstellungen den ebengenannten Künstlern anreihen. Die Gallerie des Berliner Museums enthält Belege für die ver- 3.
schiedenen Richtungen dieser Künstler, unter denen hier eine interessante Landschaft von Patenier als Beispiel angeführt werden mag: In der Mitte des Bildes, als malerischer Vereinigungspunkt des Ganzen, Maria mit dem Kinde, auf der Flucht rastend, um sie her eine weitgebreitete Aussicht; im Hintergrunde ein mächtiger Fels, dessen Haupt in die Wolken reicht und in dessen Kessel ein Kloster liegt, dahin eine Stiege emporführt; zu den Seiten des Felsens Dörfer mit mannigfach wohnlich zusammengebauten Häusern; zur Linken ferne Bergzüge, zur Rechten ein weites Flussthal mit einer Stadt, und der Horizont des Meeres; die Ferne in scharfer, blaugrüner Färbung.

Viertes Buch.

Die nordische Kunst unter dem Einfluss der italienischen.

Meister des sechzehnten Jahrhunderts.

§. 39. Mehrere der im Vorigen namhaft gemachten Meister, welche die heimische Compositionsweise durch das Studium italienischer Kunst zu verbessern bemüht waren, hatten in der späteren Zeit ihrer Wirksamkeit das Zwiespaltige einer solchen Verbindung erkannt und sich gänzlich der Nachahmung italienischer Malerei zugekehrt. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts fand die letztere Richtung in immer ausgedehnterem Maasse statt. Und zwar wandte man sich zunächst ausschliesslich der florentinischen und römischen Schule zu, indem man hier dasjenige, was man in der Heimath vermisste: eine vollkommene und grossartige Entwickelung der Form, als charakteristische Eigenthümlichkeit bereits entwickelt vorfand. Doch gilt auch von diesen Nachahmern (und in noch stärkerem Maasse) dasselbe, was bereits bei den vorgenannten Künstlern gesagt ist, dass ihnen nemlich der innerliche, ethische Lebenspunkt, aus dem jene freiere Schönheit der grossen Meister Italiens hervorgegangen war, fremd blieb, dass sie in der Nachahmung äusserlicher Typen verharrten, dass das Ideal, zu dessen Höhe sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich

§. 39. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 249 ff.

todtes zu betrachten ist. Nur in Portraitbildern, wo ein unmittelbares Anschliessen an das Leben und an die Natur geboten war, begegnen wir auch hier einzelnen vorzüglichen Leistungen. An sich hat also die Mehrzahl der Leistungen dieser Künstler keinen gültigen Werth; ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst besteht im Wesentlichen darin, dass sie ein Verbindungsglied zwischen den älteren Meistern und den grossen Schulen des siebzehnten Jahrhunderts ausmachen. Die Mehrzahl dieser Kunstleistungen finden wir bei den Niederländern; aber gerade sie entbehrten in dieser Zeit, in den gewaltigen Kämpfen mit der Uebermacht der Spanier begriffen, des nöthigen Grundes einer bestimmten, eigenthümlich ausgebildeten Nationalität, wie solche überall als Grund und Boden für das Gedeihen der Kunst erforderlich ist, und wie sie sich, eben in Folge jener Kämpfe, erst neu entwickeln sollte.

§. 40. Zu den Niederländern, welche sich am Frühsten ausschliesslich der italienischen Kunst zuwandten, gehört **Lambert Lombard** (eigentlich Lambert Sutermann, 1506—1560). 1. Dieser Künstler ist noch der Anziehendste unter seinen gleichstrebenden Zeitgenossen; er wusste sich das Edle und Würdige der römischen Schule in einzelnen Fällen mit lebendigem Gefühle anzueignen. Da seine Gemälde aber etwas Schlichtes und Anspruchloses haben, so hat er nicht den Ruhm erlangt, wie die späteren. Von ihm ist unter andern im Berliner Museum ein anmuthiges, gefühlvolles Bild, eine 2. Madonna, die das schlafende Kind in ihren Armen hält, vorhanden.

Der berühmte Schüler des Lombard, das eigentliche Haupt der gesammten künstlerischen Richtung der Zeit, war **Franz Floris** (eigentlich Franz de Vriendt, 1520 — 1570), den 3. seine Zeitgenossen, in Bezug auf seine bedeutende Einwirkung auf die Kunst, als den „Laternenträger und Strassenmacher der niederländischen Kunst" bezeichneten, den sie sogar mit dem Ehrentitel des „flandrischen Raphael" belegten. Franz Floris hat dem Raphael und Michelangelo allerdings gewisse Aeusserlichkeiten der Zeichnung und Anordnung abgesehen,

auch weiss er dieselben mit einer eigenthümlich vornehmen Prätention vorzutragen; aber gerade, weil seine Werke bei dieser Prätention alles inneren Gehalts entbehren, weil sie durchaus hohl, nüchtern und geistlos sind, so machen sie, fast unter allen Productionen dieser Zeit, den widerwärtigsten Eindruck. Eins seiner unleidlichsten Werke (das seltsamer Weise lange für ein Bild des wirklichen Raphael gegolten hat)
5. befindet sich im Berliner Museum: Loth mit seinen beiden Töchtern; hier ist der ekelhafte Gegenstand, den es darstellt und der nur für die wüst leidenschaftliche Weise späterer italienischer Naturalisten geeignet sein möchte, mit vornehmster Kälte und Lüge vorgeführt. Eine bessere Uebereinstimmung zwischen Gegenstand und Darstellung findet man dage-
5. gen in einem Bilde der Gallerie von Sanssouci bei Potsdam, welches die Schönheit, eine nackte weibliche Gestalt, und hinter ihr den Tod darstellt; die hohle Prätention in der Gestalt des Lebens contrastirt in diesem Bilde auf eine wirksame Weise mit jenem dürren Knochengerippe. — Langweilige Götterfiguren von der Hand des Floris sieht man in verschiedenen Gallerieen. Sein berühmtestes Werk ist der Sturz
6. der bösen Engel, in der Akademie von Antwerpen, eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Floris bildete eine bedeutende Schule. Zu den Künstlern, die aus derselben hervorgegangen sind, gehören zunächst die Gebrüder **Franck**, unter denen vornehmlich **Franz**
7. **Franck der ältere** durch kräftige Färbung und die Abwesenheit affektirten Strebens bemerkenswerth ist. Seine bedeutendsten Bilder sind in der Akademie und im Dome von Antwerpen. Ihm ähnlich, vielleicht nur mehr manierirt, ist sein
8. Sohn **Franz Franck der jüngere**; ein nicht uninteressantes Bild dieses Künstlers ist der Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod, in der Gallerie von München. — Ein
9. andrer Schüler des Floris war **Franz Pourbus der ältere**, der als Portraitmaler, in schlichter und tüchtiger Auffassung des Lebens, eine bedeutende Stelle einnimmt. Seine Predigt des heiligen Aloysius unter vielem Volk, in der Akademie von

Antwerpen, zeichnet sich durch die Einführung von Portraitfiguren vortheilhaft aus. Der Sohn dieses Künstlers, Franz Pourbus der jüngere, war ebenfalls ein vorzüglicher Por- 10.
traitmaler. — Der bedeutendste Schüler des Floris war Martin de Vos (1520—1604), der sich nachmals in Venedig, 11.
nach der Weise des Tintoretto, ausbildete und, in der Richtung der venetianischen Schule, ebenfalls in Etwas von dem hohlen Ideale des Floris abging, indem er sich einer wärmeren, mehr naturgemässen Auffassung zuwandte. Ein Bild von ihm, im Berliner Museum, stellt auf der einen Seite den auf- 12.
erstandenen Heiland dar, der seinen Jüngern am See Tiberias erscheint, auf der andern Seite den Jonas, der in den Rachen des Wallfisches geworfen wird; ein zwar bedeutend manierirtes Werk, jedoch bereits voll Leben und Affekt. Martin de Vos bildete eine grosse Schule und wirkte durch diese in mannigfacher Weise auf die Richtung seiner Zeit ein.

Andre Künstler der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahr- 13.
hunderts hielten jedoch mehr an der manierirten Nachahmung der römischen Schule fest. Dahin gehören die Deutschen Bartholomäus Spranger und Johann von Aachen, die Niederländer Peter de Witte (genannt Candide), Carl van Mander, Heinrich Goltzius u. a. m., deren zahlreiche Werke im Allgemeinen sehr wenig Erfreuliches zeigen. Goltzius ist vornehmlich durch eine bedeutende Anzahl von Kupferstichen bekannt. Van Mander hat sich durch Aufzeichnung biographischer und artistischer Notizen über seine Vorgänger im Bereiche der Kunst ein Verdienst erworben, welches seine eignen Leistungen im Fache der Malerei weit übertrifft.

Die nächste Stufe nach de Vos nimmt Octavius van 14.
Veen (Otto Venius, 1556—1634) ein. Er bestrebt sich, den Gestalten durch sorgfältigere Schattirung den Schein vollkommener Rundung zu geben, sie besser zu modelliren und das Ganze durch harmonische Vertheilung der lichten und dunklen Stellen mehr zu verschmelzen; doch steht er im geistigen Ausdrucke, wenn man eine gewisse Tüchtigkeit der Auffassung,

in einzelnen Fällen wenigstens, ausnimmt, nicht eben höher als die aus der Schule des Floris hervorgegangenen Künstler. Bilder von ihm sind besonders in Brüssel und in Antwerpen vorhanden. Der Ruhm dieses Künstlers besteht darin, dass Rubens in seiner Schule gebildet wurde.

15. Andre Künstler seiner Zeit befolgten wiederum mehr venetianische Studien, die immer, bei vielfach manierirtem Wesen, als ein günstiges Element in ihren Kunstleistungen erscheinen. Dahin gehören besonders **Heinrich van Balen** und die Deutschen **Christoph Schwarz** und **Johann Rotten-**
16. **hammer**. Von letzterem befindet sich im Berliner Museum die Darstellung einer Amazonenschlacht, ein feuriges, leidenschaftlich bewegtes Bild, welches unter den Leistungen jener Zeit eine besondere Aufmerksamkeit verdienen dürfte. — Eine verwandte Richtung zeigt sich auch in den Werken des **Cor-**
17. **nelius van Harlem** (**Corn. Cornelissen**), der in seinen bessern Gemälden durch treffliche, warme und weiche Behandlung des Nackten vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet ist, wenn freilich auch bei ihm der belebende Geist, die sinnliche
18. Lust, vermisst wird. Die Gemäldegallerie des Museums und die des k. Schlosses zu Berlin besitzen mehrere Bilder seiner Hand.

19. Endlich ist hier noch **Abraham Bloemaert** zu erwähnen, der zwar ebenfalls als ein arger Manierist verrufen ist, der jedoch in einzelnen Werken ein glückliches Bestreben nach derber, kräftiger Auffassung der Natur zeigt. In diesem Betracht sind besonders die Bilder anzuführen, die von ihm im
20. Berliner Museum vorhanden sind. Das eine, die Anbetung der Hirten, ist ein Bild von energischer Lichtwirkung und mit
21. kräftigen Gestalten; das andre, von grossen Dimensionen, stellt eine heilige Familie dar und den Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist der Engel zwar wiederum eine sehr manierirte Gestalt (wie dergleichen für heilige Gegenstände einmal hergebracht war), der Joseph indess ungleich kräftiger und die Nebendinge mit glücklicher Naturnachahmung gemalt.

Fünftes Buch.

Nachblüthe der nordischen Kunst.

Meister des siebzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung.

§. 41. Während in der nordischen Kunst alterthümliche Gewöhnung und neues Streben des Geistes noch ohne Vermittelung und gegenseitige Durchdringung nebeneinander standen, war die hohe Blüthe der italienischen Malerei vorübergegangen; — und wie die manieristischen Nachfolger der grossen Meister Italiens, so hatten auch die Niederländer und Deutschen, welche sich im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts den Vorbildern italienischer Kunst zuwandten, nur die äusserlichen Vortheile derselben zu theilen vermocht. Diesseit, wie jenseit der Alpen war dies äusserliche Wesen, diese formelle Behandlung der Kunst hervorgetreten, als das Fundament des alten religiösen Sinnes verloren war, als Glaubenswirren, mannigfaches Begehren nach kirchlicher Reform, Kämpfe um innere und äussere Freiheit einen Zustand der Dinge herbeigeführt hatten, der für eine lebendige Fortbildung der Kunst nicht günstig sein konnte. Mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich diese Elemente jedoch, wenigstens theilweise, auseinandergesetzt und einen neuen Boden für geistige Entwickelung bereitet. In Italien war, wie wir bereits früher (Band I, Buch VI.) kennen gelernt haben, in Folge dieser Verhältnisse eine Restauration der Kunst, ein

verständiges, schulgerechtes Anschliessen an die älteren Meister und daneben ein derber, zum Theil roher Naturalismus zu Tage gekommen; grossartig Neues, innerlich Bedeutendes war hier nicht in besonderem Maasse hervorgetreten. Anders jedoch im Norden, und zwar in den Niederlanden, wo jetzt die Kämpfe mit den Spaniern beendet und neue Elemente eines kräftigen, gesunden Volkslebens zur Entwickelung gediehen waren.

In den Werken der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts tritt uns die Nachblüthe der Kunst, in einer selbständigen, im Ganzen sehr erfreulichen Weise entgegen. Die Richtung auf das Höchste und Gemeingültige, auf vollkommene, gereinigte Schönheit und Idealität ist hier zwar nicht mehr vorhanden; aber in der Breite, in freier, unabhängiger Behandlung und Würdigung des Einzelnen, wird mannigfach Bedeutendes und Neues gewonnen. Das Einzelleben des darzustellenden Individuums mit seinen Besonderheiten, seinen Interessen und Leidenschaften, der werkeltägliche Verkehr in seiner bunten Mannigfaltigkeit, die Natur in ihrem selbständigen Weben und Schaffen, der Ausdruck gemüthlicher Stimmung in den Spielen des Lichtes und der Farbe, endlich auch eine zierliche Technik, welche, ohne Anspruch auf tieferen Gehalt und somit ohne Lüge, wenigstens das Auge in heiterer Gaukelei ergötzt, — alle diese Elemente bilden sich jetzt in reichhaltigster Fülle aus. Wir betrachten dieselben nach den einzelnen Fächern, in die sie auseinander treten, als Historienmalerei, Genremalerei, Landschaft, Thiermalerei, Stillleben etc., — wobei jedoch zu beachten ist, dass mehrfach Uebergänge zwischen diesen einzelnen Fächern vorkommen und dass in verschiedenen Fällen die Classification mehr oder minder willkührlich sein muss.

Erster Abschnitt.

Historien-Malerei.

§. 42. Die niederländische Kunst des siebzehnten Jahrunderts, und insbesondere die Historienmalerei, scheidet sich nächst in zwei Richtungen, die zwar schon früher, jedoch cht mit solcher Entschiedenheit, sichtbar gewesen waren. ie eine derselben ging von den spanischen Niederlanden, rnehmlich von Brabant aus, wo die katholische Kirche Sieerin, die Malerei mithin mehr im Dienste der Kirche geblieen war, und wo zugleich die neuen Bestrebungen noch auf wisse Weise an das Studium der älteren classischen Meister aliens angeknüpft wurden. Die andre Richtung, die in dem otestantischen Holland entstand, befolgte dagegen einen gänzh unabhängigen Weg der Entwickelung. Neben beiden steht ch eine dritte Richtung der Historienmalerei, welche sich mittelbar der Weise der italienischen Zeitgenossen, und war mehr der Naturalisten wie der Eklektiker, anschloss. t der letzteren gehören namentlich auch die wenigen Deutchen, welche in dieser Zeit, da in Deutschland die verheeenden Stürme und die Nachwehen des dreissigjährigen Krieges wütheten, zur Ausübung der Kunst Musse und Gelegenit fanden.

A. Schule von Brabant.

§. 43. Der Begründer dieser Schule, der erste, welcher r siegreich gegen die Manieristen der vorigen Periode auftt, war Peter Paul Rubens. Auch bei ihm zwar zeigt s. h, wie bei den obengenannten, das Streben nach einer bemmten Entwickelung der Formen; doch sind diese Formen cht mehr willkührlich nach einem allgemeinen äusserlichen hönheitsprincip gewählt, sondern es sind die einer derben aftigen Natur, als in welchen die Absichten des Künstlers,

§. 43. Schnaase, Niederländische Briefe, S. 261 ff.

oder vielmehr die gemeinsame Richtung der Zeit, auf sinnliches Begehren, Affekt, Leidenschaft sich nur genügend aussprechen konnten. Aus eben diesem Grunde zeigen seine Compositionen stets eine vollkommen dramatische Durchbildung, sind die verschiedenen Charaktere stets bestimmt ausgesprochen und aufs Entschiedenste nüancirt, die einzelnen Individuen zu vollkommener Selbständigkeit und Unabhängigkeit ausgeprägt. Freilich fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der grossen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber stets ist Rubens gross, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrücken waren: seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will: sinnlichen Begeisterung hervor, der im Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt und der überall die Hand des Meisters von den Schülern, die ihm in der Ausführung behülflich waren und seine Weise sich anzueignen strebten, unterscheiden lässt.

2. Rubens war im J. 1577 zu Köln geboren, wo sich seine Eltern, auf der Flucht aus Antwerpen, aufhielten, wurde jedoch bald mit ihnen in ihre Heimath zurückgeführt und starb zu Antwerpen im J. 1640. Er erhielt eine gelehrte Bildung und erlernte die Malerei beim Octavius van Veen. In seinem drei und zwanzigsten Jahre ging er nach Italien und studirte daselbst, während eines siebenjährigen Aufenthalts, vornehmlich die Werke der venetianischen Meister, insbesondre des Tizian und Paolo Veronese, in denen er die meiste Uebereinstimmung mit seiner eignen Richtung fand. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen veranlassten ihn die zahlreichen Aufträge mit denen er heimgesucht ward, eine grosse Werkstatt und Schule zu eröffnen. Sein Leben war an äussern Ehren reich; er ward von den Regenten seiner Heimath aus-

gezeichnet und machte als Gesandter, mit wichtigen Aufträgen versehen, mehrfach Reisen nach Spanien, England und Holland.

Unter den Gemälden von Rubens sind im Allgemeinen 3.
die aus seiner früheren Zeit, namentlich diejenigen, welche er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien anfertigte, die anziehenderen, indem sich zumeist in diesen seine Eigenthümlichkeit von der liebenswürdigsten Seite zeigt; in den späteren Werken ging er, um den zahllosen Anforderungen zu genügen, nicht nur zu einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung über, sondern auch die Auffassung und Composition zeigen sich in diesen minder durchdacht und abgeschlossen; auch musste er in späterer Zeit seinen Gehülfen oft einen zu grossen Antheil an seinen Arbeiten gestatten.

Eins der bedeutendsten und trefflichsten unter denjenigen Gemälden von Rubens, die unmittelbar nach seiner Heimkehr 4.
aus Italien entstanden, ist ein Altargemälde mit Flügeln, in der k. k. Gallerie zu Wien. Auf dem Mittelbilde ist Maria dargestellt, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, indem sie dem heiligen Ildephonsus einen prächtigen Messornat überreicht; auf den Seitentafeln die Bildnisse der Stifter, knieend: der Erzherzog Albert, General-Gouverneur der Niederlande, und neben ihm sein Namenspatron, der heil. Albert, — gegenüber seine Gemahlin Clara Isabella mit der heiligen Clara. Die schöne, einfache Composition, die grossartige Ruhe der Gestalten auf den Flügelbildern, vor Allem aber die freudige Pracht des höchst vollendeten und durchaus harmonischen Colorits, welche über das Ganze ausgegossen ist, geben diesem Gemälde eine der ersten Stellen unter den vorzüglichsten Werken des Meisters.

Zu den Werken dieser früheren Zeit, die Rubens in frischer männlicher Kraft, mit Liebe und Ruhe gearbeitet hat, gehört ferner der grössere Theil der in der Akademie von Antwerpen befindlichen Bilder. Unter diesen sind namentlich 5.
anzuführen: eine heilige Familie, die er bei seiner Aufnahme in die Akademie schenkte, — die heilige Anna, die Jungfrau 6.

Maria als Kind im Lesen unterrichtend, ein Bild, in welchem kräftiges, frisches Alter mit blühender, aber scharf und zierlich gebildeter Jugend zu einer freundlichen Gruppe vereinigt ist; — die heilige Therese, zu den Füssen des Erlösers hingeworfen, in feurigem Gebet und reizvoller Selbstvergessenheit für die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer flehend; — der heilige Franciscus von Assisi, welcher sterbend das Abendmahl empfängt, Nachahmung eines ähnlichen Bildes des Agostino Caracci, welches den heil. Hieronymus darstellt (Bd. I, §. 106, e.), vielleicht minder ruhig in der Composition als dieses, dabei jedoch energischer und ungleich lebenvoller in der Ausführung; — sodann ein Altarbild, ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt. Dies letztere Gemälde ist nicht blos an der äusserst sorgsamen, detaillirten Ausführung als ein früheres Werk zu erkennen, sondern es zeigt selbst, wie der Künstler noch versucht und gerungen hat, sich den Styl, der ihm vorschwebte, auszubilden. Die Mitteltafel enthält den Leichnam des von Kreuz abgenommenen Erlösers, die Seitentafeln die Jungfrau mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes. Auf jener ist der Schmerz der die Leiche begleitenden Personen mit sorgsamer, fast absichtlicher Unterscheidung gesteigert; die Farben sind stärker aufgetragen als in späteren Bildern, und der Meister scheint im Reichthum und in künstlicher Verschmelzung der abwechselnden Töne sich besonders geübt zu haben. Es ist dieselbe Lebenskraft, wie in den späteren Werken, aber noch vollkommen beherrscht; sie dient nur dazu, dem Ausdrucke mehr Wärme zu geben, und gerade die Mässigung und Zurückhaltung bei so grosser Fülle leihet den Gestalten einen eigenthümlichen Reiz. — Endlich noch ein grosses Gemälde aus der entwickelten Zeit des Meisters, welches bei grösserer Kraft und Freiheit doch zugleich der tiefsten innern Empfindung voll ist: Christus am Kreuz zwischen den Schächern, zu seinen Füssen die Getreuen des Herrn in tiefem Schmerze; Magdalena von heftigen Gefühle

---

§ 43. e — e. Schnaase, a. a. O. S. [illegible]

bewegt, als wolle sie den Stoss, den Longinus auf den bereits Verschiedenen führt, noch abwehren; daneben wenige Krieger, — eine Sparsamkeit der Composition, durch welche die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farbe gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender wirken.

Vielleicht die bedeutendsten Meisterwerke von Rubens sind diejenigen, welche im Querschiff des Domes von Antwerpen befindlich sind: die Aufrichtung des Kreuzes, an welchem der Erlöser schwebt, durch eine Schaar von Schergen, — und die Abnahme des Leichnams vom Kreuz durch seine Freunde. In beiden sind die Gruppen klar angeordnet und einfach zusammengehalten, die Farben voll und harmonisch, die Momente körperlicher Anstrengung den Formen, welche Rubens vorzugsweise liebt, vollkommen entsprechend. Ueberwiegt im erstgenannten Gemälde, dem Gegenstande der Kreuzaufrichtung gemäss, dieser Ausdruck physischer Anstrengung, so tritt in dem andern noch der Ausdruck tiefen innerlichen Leidens und schmerzlichster Aufregung der Gefühle hinzu, so dass dies allerdings als das bedeutsamste erscheint. Auch die Flügelbilder beider Gemälde sind vortrefflich, besonders an dem zweiten die Heimsuchung, die dadurch, dass beide Frauen auf der hohen Treppe eines Hauses zusammenkommen, so neu wie dem schmalen Raume zusagend dargestellt ist. — Minder anziehend ist das Gemälde über dem Hauptaltare des Domes, die Himmelfahrt Mariä darstellend, — ein Gegenstand, der Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit ungleich ferner lag, als die obengenannten.

Zu den trefflichsten Gemälden von Rubens, die man in Antwerpen sieht, gehört noch das Gemälde seiner Grabkapelle in der Kirche St. Jacob und ein andres in der Augustiner-Kirche, beide die heilige Jungfrau, von andern Heiligen umgeben, darstellend, und in beiden das Bildniss des Malers unter der Gestalt des heil. Georg. Zeigt sich in diesen (wie auch in andern Altarwerken der Art), da in ihnen kein besonderer

§ 43, 11—19. Uebersicht S. 239

dramatischer Moment gegeben war, eine gewisse Ueberfüll
der Composition, eine schwelgerische Kraft der Gestalten, s
tritt dabei doch zugleich geistvolle Behandlung und warme
leuchtendes Colorit in erfreulicher und angenessener Wei
hervor.

Diesen Werken sind noch zwei andre grosse Altargemäld
anzuschliessen, welche, aus der Jesuiterkirche von Antwerpe
stammend, sich gegenwärtig in der k. k. Gallerie des Belve
dere zu Wien befinden; sie stellen die Wunder dar, welch
durch den heil. Ignatius von Loyola und durch den h. Fra
ciscus Xaverius verrichtet werden. Auch in diesen zwar b
merkt man eine gewisse Ueberfülle der Composition, welch
die gemessene Gruppirung in etwas stört, zugleich aber wi
derum eine kräftige dramatische Entwickelung der verschied
nen Handlungen, eine bedeutsame, tribunenartige Gesammta
ordnung, und Würde, Ruhe, Feierlichkeit in den zumeist he
vorgehobenen Gestalten der beiden Heiligen. Die Galle
von Wien ist ausserdem noch sehr reich an Gemälden v
Rubens, zu deren berühmtesten noch das Bild des h. Ambr
sius gehört, welcher den Kaiser Theodosius von der Kirch
pforte zurückweist.

Vielleicht die bedeutendste Anzahl von Gemälden d
Rubens findet man in der Münchner Gallerie vereinigt. S
gewähren eine reichhaltige Uebersicht über die verschiedne
Richtungen des Meisters. Ist in ihnen zwar kein Gemäl
vorhanden, welches seinen Meisterwerken in Antwerpen an Tie
der inneren Empfindung zu vergleichen sein dürfte, so enth
ten sie dagegen zunächst höchst ausgezeichnete Beispiele
die Darstellung aufgeregter Leidenschaften, gewaltsamer, k
perlicher Anstrengungen. Unter diesen sind vornehmlich
nige kleinere, fast skizzenartige Bilder zu nennen, und
allen die Darstellung einer Amazonenschlacht. Man s
auf dem Bilde einen Fluss empor, über den eine hoch
wölbte Brücke geführet ist; wilde Reiterschaaren, Amazo
von Griechen verfolgt, stürmen über die Brücke her, in
in der Mitte sich ein dichter Knäuel des Kampfes bildet. D

im Vorgrund werden die Amazonen in den Fluss hinabgetrieben, rechts stürzen andre mit ihren Rossen vom hohen Ufer rande in die schäumenden Fluten hinab. Bei dem heftigsten Gewühle ist doch die Composition des Bildes sehr verständlich, die Gruppen in trefflichstem Verhältniss zu einander; die Ausführung ist meisterhaft und namentlich auch das Landschaftliche, die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser u. dergl. prächtig gemalt. — Die Bekehrung Pauli, eine Composition, die bei dem grossen Reichthum der Figuren ebenfalls sehr klar geordnet und in meisterhafter Keckheit hingeworfen ist. Man sieht, wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder, Alles ist höchst glücklich dargestellt. In lebensgrossen Figuren von Rubens ausgeführt, befindet sich dieselbe Composition in Leight Court bei Bristol. — Nicht ganz so anziehend ist, in der Münchner Gallerie, die Darstellung des Sanherib, welcher mit seinem Heere zur Nachtzeit durch den Engel in die Flucht geschlagen wird; auch dies zwar ein höchst gewaltiges Effektbild, aber von etwas verworrener Anordnung. — Sehr bedeutend ist dagegen ein grösseres Bild: Simson, welcher von der Delila verrathen wird. Seiner Haare beraubt, springt der Held von dem verderblichen Lager empor, indem er in ohnmächtiger Wuth gegen die Banden, die ihn fesseln, anringt. Schergen um ihn her, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten festhalten; Delila zur Seite, auf die Polster gestützt, üppig in durchsichtigem Gewande, halb höhnisch, halb verächtlich nach dem Ueberwundenen zurückblickend, aus dessen Nähe sie die besorgte Dienerin zu ziehen sucht. — Endlich ein höchst meisterhaftes Gemälde mit lebensgrossen Figuren, eine Gruppe Reiter im Kampfe mit einem Löwen darstellend. Der höchste Culminationspunkt gewaltsamer, leidenschaftlicher Bewegung unter Menschen und Thieren, bei vollkommen besonnener Entwickelung des Vorganges, gewährt diesem Bilde ein eigenthümlich grossartiges Interesse.

Dann ist in der Münchner Gallerie eine Reihe von Gemälden vorhanden, welche den Sturz der Verdammten zum Gegenstande haben. In diesen Darstellungen tritt jedoch dem Beschauer eine bereits ausschweifende Phantasie entgegen, der es nicht mehr um grofsartige Anordnung, sondern wesentlich um wilde Knäuel nackter, schwülstig gebildeter Körper zu thun war. Eben so sind auch zwei Gemälde von grösster Dimension (in der Schleissheimer Gallerie), das jüngste Gericht und den Sturz des siebenköpfigen Drachens darstellend, wenig anziehend.

Auch in andren Darstellungen des Nackten beleidigt Rubens nicht selten durch schwerfällige Körperbildungen und Gemeinheit der Auffassung das Auge des Beschauers, wie namentlich in den Bacchusfesten, dergleichen in mehreren Gallerien (eins der Art z. B. in der Münchner Gallerie) vorkommen. Doch finden sich wiederum einzelne hieher gehörige Darstellungen, in welchen die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass jene volleren Formen weniger anstössig, wenn nicht sogar gerechtfertigt erscheinen. Auch in dieser Beziehung besitzt die Münchner Gallerie treffliche Beispiele, unter denen besonders die Entführung der Töchter des Leucippus durch Castor und Pollux und eine Darstellung schlafender Jagdnymphen, die von Waldgöttern belauscht werden, anzuführen sind. Vieles Andre der Art sieht man an andern Orten, z. B. in den Gallerieen des k. Schlosses von Berlin und von Sanssouci bei Potsdam. In diesen Bildern, meist mythischen Inhalts, die für die Prunksäle der Reichen und Vornehmen gearbeitet wurden, tritt freilich die eigene Hand des Meisters in der Regel nur in den Hauptpartieen hervor.

Aehnlich auch verhält es sich mit einer eignen Classe von Gemälden des Rubens, in denen die Gestalten der alten Mythe als allegorische Figuren, zumeist in speciellem Bezuge auf geschichtliche Begebenheiten und mit Portraitbildungen vermischt, angebracht sind. Doch wohnt diesen Allegorieen durchhin ein nüchterner, häufig trivialer Charakter bei; sie sind nicht aus lebendiger innerlicher Empfindung, sondern nur zu

der Sucht nach äusserem Prunk, nach äusserer Dekoration hervorgegangen, und stehen zumeist in scharfem Contrast gegen die unmittelbare Auffassung des Lebens, in welcher Rubens Meister war. Das Hauptwerk der Art ist die grosse Reihen- 32.
folge der Gemälde, welche die Geschichte der Maria von Medicis darstellen und im Auftrage dieser Königin ausgeführt wurden. Nur in denjenigen, in welchen die wirklich historische Darstellung überwiegt, tritt hier wiederum die schöne freie Weise des Meisters hervor. Sie befinden sich im Museum von Paris. — Leider hat diese Richtung auf das äusserlich Allegorische unter Rubens Nachfolgern mannigfach Widerwärtiges zum Vorschein gebracht.

Um so erfreulicher zeigt sich Rubens dagegen in seinen 33.
Portraitbildern, in denen eine frische, kräftige Auffassung der Natur, häufig auch eine sorgfältigere Behandlung und liebevollere Ausführung wie bei dem grösseren Theil seiner historischen Gemälde sichtbar wird. In den englischen Gallerieen, in Paris, in den bedeutendsten Gallerieen von Deutschland findet man zahlreiche Portraitbilder seiner Hand, im Einzelnen höchst Ausgezeichnetes. Häufig hat er sich selbst und seine beiden Frauen, mit besondrer Vorliebe seine zweite Frau, die durch ihre Schönheit berühmte Helena Forman, abgebildet. In der 34.
Gallerie Pitti zu Florenz ist eins seiner trefflichsten Portraitbilder, welches ihn selbst mit seinem Bruder, mit Justus Lipsius und Hugo Grotius darstellt.

Die Anzahl der Gemälde, welche man Rubens zuschreibt, 35.
geht ins Unberechenbare. Die im Vorigen angeführten sollen nur als vorzügliche Beispiele seiner verschiedenen Richtungen gelten. Ueber seine ausgezeichneten Leistungen im Fache der landschaftlichen Darstellung wird später (§. 58, 11.) bei der gesonderten Betrachtung dieses Zweiges der Malerei, in dessen Entwickelung sie wesentlich eingreifen, die Rede sein.

§. 44. Der berühmteste unter Rubens Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). In den früheren Bildern dieses Künstlers ist noch deutlich das Bestreben des Schülers wahrzunehmen, welcher die Eigenthümlichkeiten des Meisters

sich, bis zur Uebertreibung, anzueignen sucht. Die Gallerie
1. des Berliner Museums enthält für diese frühere Richtung einige seltene Beispiele. Zu diesen gehört ein Gemälde, die beiden Johannes darstellend, welches das Gepräge einer noch rohen Genialität, ein Prunken mit geistreicher Handfertigkeit
2. zeigt. Aehnlich eine Ausgiessung des h. Geistes, eine nicht glückliche Composition, doch mit lebendigen, charaktervollen
3. Köpfen. Ungleich bedeutender ist ein drittes Bild, eine Dornenkrönung und Verspottung Christi; auch hier zwar noch eine gewaltsame, von Uebertreibung nicht freie Manier in den Gestalten, aber zugleich eine klarere Composition und eine reichere Entwickelung der Charaktere.

4. Nachmals, vornehmlich wie es scheint durch Studien in Italien veranlasst, verliess van Dyck diese Richtung des Meisters auf das Ueberschwängliche und Gewaltsame und bildete sich eine eigenthümliche Weise, in der er zahlreiche Werke geliefert hat. Statt des Ausdruckes gewaltsamer Affekte, statt der Formen einer derberen Natur suchte er es mehr den anmuthvolleren Bildungen, dem zarteren Colorit der italienischen Meister, vornehmlich des Tizian, gleich zu thun und dabei mehr den Ausdruck innerlicher Empfindungen, einer süsseren Liebe, eines geistigeren Schmerzes, einer eindringlicheren Rührung hervorzuheben. Es sind insgemein Darstellungen äusserlich ruhiger Zustände, die sich zumeist in einem eng beschlossenen Kreise bewegen. Van Dyck hat es in dieser mehr sentimentalen Weise im Einzelnen zur schönsten Vollendung, zum ergreifendsten Pathos gebracht, aber er vermochte nicht überall die nöthige Grenze zu beobachten; zuweilen streift er hiebei bereits an eine absichtliche, theatralische Manier.

5. An der Grenze des Ueberganges aus seiner früheren in die spätere Weise steht ein Gemälde, welches sich in einer Chorkapelle der Frauenkirche von Courtray befindet. Es stellt die Aufrichtung des Kreuzes dar. Kühne Zeichnung der

---

§. 44. 1. Schnaase a. a. O. S. 45.

wenigen Figuren, — der Reiter im Harnisch, dessen Gestalt sich lebendig nach dem Beschauer hin umwendet, die drei Henker, dies Alles ist noch höchst kräftig und an Rubens erinnernd. Nur hat das Colorit nicht völlig dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weichheit.

Den tief eingreifenden, innerlichen Schmerz der Seele hat van Dyck am vorzüglichsten in einer Reihe von Bildern verwandten Inhalts, zum Theil auch verwandter Composition, ausgedrückt; sie stellen den Leichnam Christi nach der Abnahme vom Kreuz, von den Seinigen betrauert, dar; bei der Mehrzahl derselben ruht der Leichnam im Schoosse der schmerzenreichen Mutter, und Engel, welche weinend anbeten, sind zur Seite. Die Akademie zu Antwerpen bewahrt zwei Bilder 6
der Art, welche, wenn schon in verschiedenem Maasse, ebenfalls noch an die kräftigere Behandlung des Meisters erinnern. Zwei andere in der Gallerie von München, wovon wie- 7.
derum das eine noch manche Eigenthümlichkeiten des Rubens hat. Andre im Museum von Paris, u. s. w. Eine schöne 8.
Darstellung derselben Scene befindet sich im Museum von 9.
Berlin; doch ist hier die Composition verschieden, indem Johannes, ein schöner milder Jüngling, den Kopf des Erlösers stützt und schmerzvoll zur Magdalena blickt, welche zu den Füssen des Heilandes kniet. — Aehnliche Tiefe des Schmerzes 10
und leidenvoller Ergebung, vereint mit dem Streben nach anmuthvoller Körperbildung, zeigt sich in einer Reihe andrer Bilder, welche das Martyrthum des h. Sebastian darstellen. Mehrere der Art finden sich in der Münchner Gallerie, im Museum von Paris u. a. a. O.

In den Darstellungen der h. Familie, welche van Dyck ebenfalls mehrfach gemalt hat, zeigt sich dagegen zumeist eine liebenswürdige, weiche Heiterkeit und Anmuth. Die Münchner 11.
Gallerie enthält hiefür wiederum einige interessante Beispiele. Mehreres in den englischen Gallerieen. — In dem Berliner Museum ist ein Bild, welches hiemit zugleich wiederum jenen 12.
mehr elegischen Ton verbindet. Es stellt die Gnadenmutter

mit ihrem göttlichen Kinde dar und vor ihnen die irdischen Vorfahren des Erlösers, Adam, Eva und David, welche zugleich als Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit aufgefafst sind: drei sinnlich schöne, schuldbewufste, aber zutrauungsvoll hingegebene Gesichter; aus dem edlen Antlitz der Himmelskönigin spricht ein schmerzliches Mitgefühl.

13. Andre historische Darstellungen biblischen Inhalts finden sich einzeln und seltner. Ebenso die Compositionen antik mythischer Scenen. Letztere waren überhaupt, da das Element der Sentimentalität in ihnen keine genügende Aeusserung fand, der Richtung des van Dyck weniger entsprechend; und wenn er hier gleich, in der Darstellung nackter Körperformen, die Zartheit seines Colorits entwickeln konnte, so wusste er doch nicht jenen Ausdruck von Naivetät zu erlangen, welcher für solche Darstellungen unter allen Umständen nöthig ist.

14. Den grössten Ruhm hat van Dyck im Portrait erlangt, indem er nicht nur im Allgemeinen die Natur auf eine edle Weise und in schöner warmer Färbung darzustellen wusste, sondern indem es zugleich seiner eigenthümlichen Auffassung gegeben war, das feinere Wesen der vornehmen Stände, die geheimeren Züge des Charakters bei äusserer Abglättung desselben, lebendig und geistreich zu entfalten. Die spätere Zeit seines Lebens, da er sich in England aufhielt, wurde grösstentheils mit Arbeiten solcher Art ausgefüllt, und die englischen Sammlungen sind vorzüglich reich an ausgezeichneten Portraitbildern seiner Hand; doch finden sich auch in den Gallerieen von Berlin, Wien, Florenz, Paris u. a. O. einzelne höchst vorzügliche Leistungen in diesem Fache.

15. 16. Van Dyck zählt wenig Nachahmer seiner eigenthümlichen Manier. Der vorzüglichste dürfte **Cornelius de Vos** sein, von dem ein wohlgelungenes grosses Portraitbild, welches der Art des Meisters nahe kömmt, im Berliner Museum vorhanden ist. 17. Auch gehören hieher **Thomas Willeborts** und **Nicolaus Wieling**, die sich im Allgemeinen wenigstens durch eine gewisse Tüchtigkeit des Pinsels auszeichnen. Von

beiden sieht man verschiedene Gemälde in den Schlössern von Berlin und Potsdam, vom ersten auch eins im Museum von Berlin.

§. 45. Die übrigen Schüler und Nachfolger von Rubens 1. blieben mehr bei den äusseren Eigenthümlichkeiten dieses Meisters stehen, indem sie seine kühne Zeichnung, seine kraftvolle Darstellungsweise, die Lebhaftigkeit seiner Compositionen sich anzueignen bemüht waren: und indem sie zugleich durch die Richtung des Meisters auf die Nachahmung der derben Natur hingewiesen waren, so schützte sie dies, im Allgemeinen, vor manieristischer, d. h. lügenhafter Ausartung. Aber die Lebensfülle und Frische, der geistvolle scharfe Ausdruck, die innerliche Lust und Freude, welches Alles den Werken des Rubens ihren eigenthümlichen Werth giebt, vermochten sie nicht zu erreichen, und so ist die Mehrzahl ihrer Werke, wenn auch nicht abstossend, so doch nur wenig anziehend. In Brabant, vornehmlich in der Akademie und den Kirchen von Antwerpen, ist die grösste Anzahl ihrer oft kolossalen Gemälde vorhanden. Der bedeutendste unter diesen Künstlern ist Jacob Jordaens, ein Maler, der sich vornehmlich durch 2. sichere Zeichnung und Tüchtigkeit der Auffassung auszeichnet. Eine seiner beliebtesten Compositionen, der man in verschiedenen Gallerieen begegnet, ist die Darstellung des Bohnenfestes oder andrer Trinkgesellschaften, in denen sich eine, im Ganzen ziemlich schwerfällige Lustigkeit ausspricht. Andre Schüler sind Abraham van Diepenbeeck, Peter van Mol, 3. Theodor van Thulden, Erasmus Quellinus, u. s. w. Eben so gehören hieher die der eigentlichen Schule ferner stehenden Künstler Gerhard Seghers, Caspar de Crayer Nikolaus de Liemaekern u. a. (Werke der beiden letzt- 4. genannten sind vornehmlich in Gent vorhanden). — Auch derjenige Künstler, welcher dem Rubens bei seinem Auftreten 5. in Antwerpen als erbitterter Nebenbuhler entgegen trat, Abraham Janssens, zeigt ein Bestreben nach derselben derbsinnlichen Darstellungsweise; er hat jedoch vielleicht am Wenigsten von der Lust und Heiterkeit seines Freundes.

B. Holländische Schule.

1. §. 46. Bei den Holländern hatte sich ebenfalls um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts eine Opposition gegen das manieristische Wesen der Meister des vorigen Jahrhunderts gebildet. Hier war man zunächst bei dem durch das einfache Bedürfniss Hervorgerufenen, bei der Portraitdarstellung, stehen geblieben, welche, dem Inhaltslosen und Willkührlichen jener Meister gegenüber (und wie es auch bei diesen bereits nicht an einzelnen Beispielen gefehlt hatte), in der unbefangenen Naturnachbildung einen festen und sicheren Halt fand. Man befolgte hierin im Allgemeinen jene schlichte und einfache Auffassungsweise, die besonders bei Holbein und dessen Nachfolgern bereits so schöne Früchte getragen hatte. Mit Liebe und Sorgfalt, ohne kleinliche Aengstlichkeit, aber auch ohne sonderlich poetische Auffassung, bestrebte man sich, die Gestalt des Vorbildes in seiner vollen Eigenthümlichkeit wiederzugeben. So spiegelt sich in den Bildern der holländischen Maler dieser Zeit aufs Vollkommenste der nationelle Charakter ihrer Landsleute, wie derselbe sich jetzt, im Besitz bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Behaglichkeit, ausgebildet hatte; und wenn in diesen Bildern zuweilen eine gewisse zweideutige Selbstgenügsamkeit (die aber mehr auf Rechnung der Originale als ihrer Abbildungen zu schreiben sein dürfte) dem Beschauer ein ironisches Lächeln ablockt, so ist doch auch hierin soviel Wahrheit, in der malerischen Behandlung des Ganzen eine solche Vollendung, dass die Mehrzahl dieser Bilder unbedingt den trefflichsten Leistungen im Fache der Portraitmalerei zuzuzählen ist, wie sie auch zur Zierde der vorzüglichsten Gemäldegallerieen dienen.

2. Zu diesen Künstlern gehören, als die bedeutendsten: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze; — Johann van Ravestyn; — Franz Hals (1584—1666), letzterer zwar aus Mecheln gebürtig, aber durch die Orte seiner künstlerischen Wirksamkeit, in der er es zu hoher Vollendung brachte, wesentlich als ein Holländer

zu betrachten. — Theodor de Keyser, dem ebengenannten der Zeit nach zunächst stehend. Die seltnen Bilder dieses Künstlers zeigen eine ungemein ergötzliche Naivetät in der Darstellung bürgerlich philiströser Lebensverhältnisse, zugleich aber auch eine höchst ausgezeichnete, kräftige, naturlebendige Ausführung. Das Bild eines Kaufmannes mit seiner zahlreichen Familie, im Berliner Museum befindlich, ist meisterhaft in dem Ausdrucke behaglicher und höchst langweiliger Zufriedenheit; ebenso ein andres Portraitbild, aus zwei Figuren bestehend, in der Gallerie von München. 3. 4.

Etwas jünger als die genannten ist der berühmteste der holländischen Portraitmaler: Bartholomäus van der Helst (1613—1670). Er neigt sich in der Behandlungsweise zu der Manier des van Dyck und ist diesem Künstler besonders im Colorit nahe verwandt, aber auch er zeigt in der Auffassung ganz das naive Element seiner Vorgänger. Sein vorzüglichstes Gemälde befindet sich im Museum von Amsterdam. 5. Es stellt das Gastmahl dar, welches die Amsterdamer Bürgergarde ihrem Anführer Wits zur Feier des Münster'schen Friedens veranstaltete. Der Länge nach übersieht man auf diesem kolossalen Bilde die prunkvolle Tafel mit ihren fröhlichen Gästen. Der Hauptmann in schwarzer Kleidung sitzt ruhig in der Mitte, zum Beschauer gewandt, ein Bein über das andre geworfen, und in seinem Arme die blauseidne Fahne mit dem Wappen der Stadt. Rund umher die derben Waffengefährten, in köstlichen Gruppen, mit einander scherzend und schmausend, trinkend und sich die Hände drückend nach Herzenslust. Die mannigfachsten Individualitäten, derb, fröhlich und tüchtig, alle wie die Spiegelbilder der Natur, der grösste Reichthum an Stoffen, an blinkendem Waffen- und Trinkgeräth, die gedrungene, breite und freie Behandlung geben diesem Gemälde einen in seiner Art einzigen Werth. — Ein zweites Gemälde 6. von ähnlicher Vollendung wie das ebengenannte, aber von ungleich kleinerer Dimension, befindet sich im Museum zu

---

§ 46. 6. v. Quast, im Museum, 1834, No. 44, S. 353.

Paris; es ist unter dem Namen der vier Bürgermeister, welche den Preis unter die Sieger im Bogenschiessen zu vertheilen im Begriff sind, bekannt. — Einzelne Portraitbilder von van der Helst, wie auch von den vorerwähnten Künstlern, sind in verschiedenen Gemäldegallerieen verstreut.

§. 47. Im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts trat unter den Holländern ein Künstler auf, der hier eine eigenthümliche historische Malerei schuf, welche alsbald den Gegensatz gegen die Schule des Rubens in Brabant bildete.

1. Dies war **Paul Rembrandt van Ryn**, geb. 1606, gest. 1674. Rembrandt schloss sich in seinem künstlerischen Entwickelungsgange zunächst an die Weise der eben genannten Meister an; auch er war zunächst bemüht, in dem Geschlechte der Menschen, welches ihn umgab, seine Vorbilder zu finden und an ihre Erscheinung den Maassstab seines künstlerischen Talentes anzulegen. Aber was bei jenen in gewissem Maasse unbewusst und unbefangen geschehen war, das führte er zugleich mit bestimmter, ausschliesslicher Absicht durch. Er nahm eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit, er ging mit Bewusstsein, oft sogar mit Vorliebe, auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus, er bezeichnete ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte, als die Antiken, nach denen er arbeite. Man hat diese Art und Weise oft als eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch nicht all und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl seinen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschaun vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will: plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Ausserordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern

nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel; hastig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schlusse des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert: es treten uns hiedurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige, meist düster poetische Stimmung zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotz dem, dass sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die blosse, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. — Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatten die Malereien des letzteren, bei allem derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neubegründeten katholischen Gotteshauses oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düsterer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwickelung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objektiv, in vollkommner Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjektive Element, die Darstellung seiner eigenen Gemüthsstimmung, die Hauptsache.

In den früheren Leistungen Rembrandt's treten diese besonderen Eigenthümlichkeiten weniger hervor; er steht hier im nächsten Verhältniss zu den oben besprochenen Portraitmalern seines Landes und hat in ihrer Art einzelnes höchst Ausgezeichnetes hinterlassen. Vor Allem gehört hieher ein grosses Portraitbild vom Jahre 1632, im Hager Museum befindlich. Es stellt den berühmten Anatomen Nicolaus Tulp

dar, welcher, in Gegenwart verschiedener Zuhörer, an einem männlichen Leichnam eine anatomische Section vornimmt und dieselbe demonstrirt: es ist in vollkommenster und gründlichster Ausführung, Modellirung und Portraitwahrheit gemalt und noch ohne die kecken Effekte seiner späteren Bilder. — In andren Gallerieen kommen ebenfalls einzelne Portraits dieser schlichteren Auffassungsweise vor. Auch in den Portraitarbeiten seiner späteren Zeit zeigt Rembrandt nicht selten, neben manchen Beispielen verwegener, heftiger Auffassung, ein glückliches Bestreben, die Eigenthümlichkeiten seiner Vorbilder mit Ernst, Treue und Sorgfalt wiederzugeben. Die holländischen
e. Privatsammlungen, namentlich die des Hrn. van Loon und des Hrn. van Sixt (eines Nachkommen des Bürgermeisters gleiches Namens, der Rembrandt's Freund und vornehmster Gönner war) zu Amsterdam, besitzen vorzügliche Werke der Art. Ebenso findet man in den Gallerieen von England, beson-
s. ders in der des Lord Grosvenor und des Marquis von Stafford zu London, in der von Dulwich College u. a. sehr vorzügliche Beispiele. Auch in den deutschen Gallerieen, so wie im Museum von Paris, sind ausgezeichnete Portraits von Rembrandt vorhanden. — Das berühmteste Gemälde dieser Art
e. aus Rembrandt's späterer Zeit ist seine sogenannte „Nachtwache" im Museum von Amsterdam, ein Bild von kolossaler Dimension, welches eine kriegerische Gesellschaft vorstellt, die zum Scheibenschiessen hinauszieht, — ein lustiges Gedränge, alles durcheinander gehend, die Gewehre ladend, trommelnd u. s. w., in der Mitte der Führer des Zuges, ein grosser stattlicher Herr, schwarz von Kopf bis zu Fusse gekleidet. Licht und Schatten stehen schroff gegeneinander und geben durch ihren pikanten Contrast den geschlossenen Effekt einer nächtlichen Beleuchtung (daher der Name des Bildes), obgleich keine Fackel zu sehen ist. So tritt bereits in diesem Bilde, trotz der entschiedenen Absicht individueller Auffassung, jenes phantastische Element fremdartiger Beleuchtung und spielenden Helldunkels überwiegend hervor.

---

§. 47, e. v. Quast, im Museum, 1834, No. 43, S. 352.

Natürlich zeigt sich Rembrandt's eigenthümliche Richtung am Vorzüglichsten, wo der darzustellende Gegenstand im Einklange mit seiner düster gewaltigen Stimmung stand. Dahin gehören vornehmlich zwei Gemälde des Berliner Museums, von denen das eine geradezu als sein Meisterwerk zu betrachten sein dürfte. Dies stellt den tyrannischen Prinzen Adolf v. von Geldern dar, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte. Er hatte seinen Vater, den alten Herzog Arnold, bei nächtlicher Weile überfallen und in einen festen Thurm des Schlosses Baeren gefangen gesetzt, um ihn so zur Abdankung zu zwingen; „Arnold (so antwortete er dem Herzog von Burgund, der den Streit zwischen Sohn und Vater beilegen wollte) Arnold ist vier und vierzig Jahre Herzog gewesen, — es ist billig, dass ich nunmehr an die Reihe komme." Auf unsrem Bilde sehen wir den Kerker, aus dessen Fenster der greise Herzog hervorschaut, er ist vom Sohne zur Unterhandlung hervorgerufen; vor ihm steht Adolf in prächtig glitzernder Kleidung, die Schleppe seines Fürstenmantels von zwei Mohrenknaben getragen. Er ballt die Faust zu dem Alten empor, mit Verderben sprühenden Blicken stiert er vor sich hin; wild wie eine Pferdemähne umwogt das volle Simsonshaar sein Haupt. Man liest es mit Grauen in diesen entmenschten Zügen, dafs er auch das letzte Mittel nicht scheuen wird, um zur Erfüllung seiner Wünsche zu gelangen. Das Bild ist von einer tragischen Grösse, wie sie nur etwa Shakespeare in seinem Richard III. zu erreichen vermochte, — von einer Gewalt in der Färbung und in den Würfen des Lichtes, die in ähnlicher Art schwerlich auf einem andren Bilde zu finden sein möchte. — Das zweite Gemälde des Ber- s. liner Museums stellt den Moses dar, im Begriff, die Tafeln des Gesetzes zu zerschmettern: Zorn und Schmerz wühlen auf eine furchtbar ergreifende Weise in dem Antlitz des Gottgesandten. Das Bild ist überkühn (der Sage nach nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Fingern) gemalt. — Ein drittes Bild derselben Sammlung, Jacob, der mit dem Engel ringt, s.

ist schwächer und ohne die belebende Kraft der vorigen: der Gegenstand lag bereits ausserhalb der Sphäre des Künstlers.

Andre Bilder beruhen ganz in der Darstellung phantastischer Lichterscheinungen, die, wie sie über die handelnden Personen überraschend und betäubend hereinbrechen, so auch den Beschauer in jene Welt des Wunderbaren und Mährchenhaften mit Gewalt hineinziehen. Unter den Bildern der Art ist besonders das Opfer des Abraham, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg, und die Familie des Tobias mit dem Engel, im Pariser Museum, anzuführen. Auch ist vornehmlich in dieser Beziehung eine Reihenfolge kleiner Bilder in der Münchner Gallerie zu erwähnen, welche Scenen aus dem Leben Christi darstellen; doch rufen hier wiederum die Gegenstände Anforderungen hervor, denen die Richtung des Künstlers nicht genügt. — Oder es ist minder ein solcher plötzlicher Effekt des Lichtes, als vielmehr das stille, geheimnissvolle Spielen des Helldunkels, welches dann eine eigenthümlich träumerische Stimmung hervorruft, wie z. B. in ein Paar kleinen Bildchen des Berliner Museums, welche dürftig verfallene Bauernhütten mit seltsamem Gesindel (heiligen Personen nach der Absicht des Künstlers) darstellen. — Auch gehört zu den Bildern dieser Art und Wirkung ein vorzüglich schönes Gemälde der Gallerie Esterhazy zu Wien: zwei studirende Mönche, deren Umgebung durch das hinter einem Vorhange stehende Licht mit einem wundersamen Schimmer erfüllt wird.

In einigen Gemälden hat es Rembrandt gewagt, Gegenstände der heiligen Geschichte in grösseren Dimensionen und mit einer gewissen Entäusserung seines phantastischen Wesens zu behandeln; natürlich tritt aber in diesen seine gemeine Auffassung der Formen um so auffälliger hervor. Das widerwärtigste von den Bildern der Art befindet sich in der Gallerie Esterhazy zu Wien: es stellt, in lebensgrossen Figuren, Christus vor Pilatus dar. Christus, nackt, ein höchst missgeschaffener holländischer Act, die andren Figuren wiederum mit einer gewissen Reminiscenz an das Phantastische, die aber hier, im Gegensatz gegen diese gemeine Natur, nur unerfreu-

lich wirkt. — Ebenso ist auch ein grosses Bild der heiligen Familie in der Münchner Gallerie wenig anziehend.

Auch der antiken Mythe ist Rembrandt in einigen Fällen nachgegangen. Diese passt zwar, in ihren Anforderungen auf classische Reinheit, auch nicht sonderlich für sein düster eigenwilliges Wesen, doch hat er sie zuweilen wiederum auf eigenthümliche Weise in das Mährchen seiner Heimath zu übersetzen vermocht. Dahin rechne ich besonders ein fabelhaftes Bild der Gallerie Lichtenstein zu Wien, welches die Diana vorstellt und irgend einen Jäger (Endymion?), dem sie erscheint; die Doggen des Jägers heulen angstvoll, während die kleinen Hunde der Göttin stolz dastehen. Diana und der Jäger haben etwas bauernhaft Tolpisches, und doch kann man sich dem abenteuerlichen Mährchenreize des Ganzen nicht verschliessen. — Der seltsame Ganymedes Raub in der Dresdner Gallerie ist ebenfalls unter den Bildern dieser Art anzuführen.

Endlich sind auch von Rembrandt einige landschaftliche Gemälde vorhanden. Die Münchner Gallerie besitzt ein kleines Bild der Art, eine Herbstlandschaft, Hütten unter Bäumen, durch welche das Licht der Abendsonne in warmer Glut hervorbricht. — Rembrandt hat eine sehr bedeutende Anzahl von Original-Radirungen hinterlassen, welche zum grösseren Theil den malerischen Effekten seiner Bilder nahe kommen und den Stempel derselben eigenthümlichen Richtung tragen. —

§. 48. Rembrandt erscheint in seiner Richtung durchaus subjektiv; die frappanten Effekte seiner Bilder stehen stets im Einklange mit seiner inneren Gemüthsstimmung. Dies war jedoch ein Element, welches sich nicht, wie etwa die derbe Naturnachahmung des Rubens, durch Lehre und Unterweisung weiter mittheilen liess. Die Mehrzahl seiner Schüler und Nachahmer borgte ihm nur diese äussere Manier ab, ohne den Körper zu besitzen, für den ein solches Gewand bestimmt war. Ihre Bilder sind demnach häufig affektirt und unerspriesslich, und nur wo sie sich wieder auf die unbefangene Nachahmung der

Natur hingewiesen sahen, vermochten sie Vorzügliches zu leisten. Das Museum von Berlin besitzt deren eine namhafte Anzahl.

Zu den bedeutendsten Schülern Rembrandt's gehört **Gerbrand van den Eeckhout**; er ist derjenige auf den vornehmlich noch ein Theil von dem Geiste des Meisters übergegangen zu sein scheint. Sein Gemälde: Christus unter den
2. Lehrern im Tempel, in der Münchner Gallerie, ist eine tüchtige Arbeit und kömmt der Weise des Meisters ziemlich nahe;
3. auch seine Darstellung Christi im Tempel, im Museum von Berlin, zeichnet sich durch ein gutes Helldunkel und einzelne lebenvolle Köpfe aus. Andre Bilder desselben Künstlers sind jedoch schon weniger anziehend. — **Govart Flinck**, ein andrer Schüler, ist nüchterner; er bestrebt sich die frappanten Effekte des Meisters zu mildern, und mehr die Darstellung der Form zu geben, ohne dabei jedoch überall zur Einfalt unbefan-
4. gener Naturnachahmung zurückkehren zu können. Ein gutes Bild von ihm, im Museum von Amsterdam, stellt die Bürgergarde der Stadt, zum Gedächtniss des Westphälischen Friedens gemalt, dar. — **Ferdinand Bol** ist in einzelnen Portraitdarstellungen vorzüglich und hierin wiederum jenen älteren Portraitmalern Hollands anzureihen, obwohl auch er dabei zugleich auf geistreiche Lichtwirkung ausgeht. Unter sei-
5. nen im Berliner Museum befindlichen Bildern ist namentlich
6. ein sehr treffliches Portrait vorhanden. — Eben so ist **Nicolaus Maas** (dessen Bilder sehr selten sind) ein trefflicher Portraitmaler; auch in Darstellungen des Genre ist dieser
7. Künstler ausgezeichnet. (Ein treffliches Bild der Art u. a. in
8. der ständischen Gallerie zu Prag.) — **G. Horst** ist ein verwunderlicher, im Einzelnen ziemlich dürftiger Manierist im
9. Rembrandt'schen Style. — Auch **Joris van Vliet** zeigt sich als ein höchst abenteuerlicher Phantast, wie z. B. in einer, übrigens keck gemalten Entführung der Proserpina im Berliner Museum; hier hängen sich die holländischen Zofen der Prinzessin, mit allem Gewicht ihrer schweren Körper an den Mantel derselben, werden aber aufs Spasshafteste nachgeschleift.
10. — **Samuel von Hogstraeten** ist minder ausgezeichnet als

Maler und mehr bekannt durch sein theoretisches Werk über die Kunst. Einige Gemälde von ihm in der k. k. Gallerie zu Wien. — Der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandt's ist Gerhard Dow. Von ihm wird, da er die Weise der Schule verliess, erst später, unter den Genremalern, die Rede sein.

Unter die übrigen Künstler, welche ausser den eigentlichen Schülern in die Richtung des Rembrandt hineingezogen wurden, gehört zunächst J. Lievensz, auch dieser in histo- 11.
rischen Darstellungen ein wenig glücklicher Nachahmer jener Manier; doch in Portraitbildern, ebenso auch in Landschaften, wiederum sehr ausgezeichnet. — Sodann, als einer der interessantesten, Salomon Koning. Von ihm ist im Berliner 12.
Museum eine Berufung Matthäi zum Apostelamt, ein Bild mit sehr geistreichen Köpfen und in der allgemeinen Stimmung den besseren Arbeiten Eeckhout's vergleichbar, vorhanden. Ebendaselbst das Portrait eines Rabbiners, ein lebendiger Kopf 13.
von heftigem, sprechendem Ausdrucke.

C. Nachfolge der italienischen Kunst.

§. 49. Neben den bisher betrachteten eigenthümlichen 1.
Schulen der Historienmalerei in Brabant und Holland sind endlich, wie bereits bemerkt, noch verschiedene niederländische und deutsche Künstler anzuführen, welche an der Richtung der italienischen Malerei festhielten. Doch befolgten diese nicht mehr jene äusserlich ideale Nachahmung der älteren Meister, sondern sie gingen gleichmässig auf die neuen Modificationen der italienischen Kunst, vornehmlich auf die Richtung der dortigen Naturalisten ein, deren gewaltsames, leidenschaftliches und effektvolles Wesen zugleich den neuen Bestrebungen der Heimath entsprechend war. Die Blüthezeit dieser Künstler, die sich im Ganzen zwar weniger durch den Aufschwung einer höheren Poesie, als durch Tüchtigkeit und ernstliches Studium auszeichnen, fällt in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.

2. Der bedeutendste unter diesen ist Gerhard Honthorst, ein Holländer, Schüler des früher genannten Abraham Bloemaert, nachmals des Michelangelo la Caravaggio, und der Richtung des letzteren im Allgemeinen verwandt. Honthorst liebt es, seine Gestalten durch ein scharfes, grell einfallendes, Kerzen-artiges Licht zu beleuchten und auf solche Weise (jedoch ohne Rembrandt's magisches Helldunkel) eine überraschende Wirkung hervorzubringen. Wegen solcher nächtlichen Effekte führt er bei den Italienern den Namen des Gherardo dalle notti. Eins seiner vorzüglichsten Bilder der Art, die Be-
3. freiung Petri durch den Engel darstellend, befindet sich im Museum von Berlin. Der Engel hat hier so eben die Thür des Gefängnisses geöffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht das Licht übergewaltig hereinbrechen, der himmlische Jüngling ist wie eine Personification desselben. Andre Werke von ihm sind in den Gemäldegallerieen nicht
4. selten. (Gute Bilder vornehmlich zu München). — Gerhard Honthorst lieferte verschiedene Arbeiten für den brandenbur-
5. gischen Hof. Sein Bruder Wilhelm Honthorst arbeitete längere Zeit in Berlin. Die Gemäldesammlung des k. Schlosses daselbst besitzt von ihm eine Reihe fürstlicher Portraits und einige historische Bilder, in denen sich die Manier des Bruders, nur minder geistreich, nachgeahmt zeigt.

Des G. Honthorst Schüler war Joachim von Sandrart
6. aus Frankfurt (1606—88). Das Berliner Museum besitzt von ihm eine Darstellung vom Tode des Seneca, ein tüchtiges schulgerechtes Bild, ebenfalls mit wohlgelungenem Lichteffekt. Eins
7. seiner Hauptbilder ist die Darstellung des grossen Friedensmahles, welches zu Nürnberg, nach Beendigung des dreissigjährigen Krieges, im J. 1650 gehalten wurde; es ist in der Composition wohl etwas gezwungen, die Köpfe der einzelnen Personen jedoch wiederum tüchtig, in venetianischer Weise, gemalt. Sandrart ist ausser seinen künstlerischen Leistungen

auch durch theoretische Arbeiten bekannt, unter denen seine „deutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst" (1675—79) für die Geschichte seiner Zeitgenossen wichtig ist. — Matthäus Merian der jüngere war ein talentvoller 8.
und zu seiner Zeit sehr geschätzter Schüler Sandrart's.

Eine mit Sandrart verwandte Richtung zeigt ein Niederländer der Zeit, Justus Sustermanns. Von ihm sind zwei 9.
Bilder im Berliner Museum vorhanden, eine Grablegung und der Tod des Sokrates, in denen sich ein tüchtig gebildeter Künstler ausspricht, welcher zwischen der Weise der Naturalisten und Eklektiker in der Mitte steht und nur durch eine monotone Farbengebung minder anziehend ist.

Ein andrer vorzüglicher Künstler dieser Zeit war Carl Screta von Prag (1604—74). Seine Vaterstadt, und hier 10.
namentlich die ständische Gallerie, besitzt einen grossen Reichthum an Werken seiner Hand, in denen er zum Theil als ein recht tüchtiger und freier Naturalist, nach der Weise der Italiener, erscheint; in dieser Beziehung ist vornehmlich eine Reihe von Gemälden, welche Begebenheiten aus dem Leben des h. Wenzel enthalten, in der obengenannten Gallerie, anzuführen. In andren zeigt sich theils dieser Naturalismus in roherer Weise, theils ein absichtlicheres Eingehen auf die Manieren der Eklektiker. Auch in Portraitbildern hat er Treff- 11.
liches geleistet, wie unter den Gemälden der Gallerie in dieser Beziehung z. B. das reiche Atelier eines Steinschneiders und Glasschleifers hervorzuheben ist. — Beträchtlich später blühte Johann Kupetzky aus Ungarn (1666—1740), der 12.
sich in ähnlicher Weise durch Tüchtigkeit, Kraft und zugleich durch ein volles Colorit auszeichnete. Im Berliner Museum findet sich von ihm ein treffliches Bild des heiligen Francis- 13.
cus, welches diese Vorzüge in sich vereinigt. Gute Portraits von seiner Hand sind nicht selten. — Die übrigen deutschen Maler dieser Zeit folgten mehr einer unerfreulichen Nachah- 14.
mung der durch die italienischen Eklektiker und die späteren Venetianer aufgestellten Muster, oder vielmehr jener manierir-

ten Ausartung der italienischen Kunst, welche durch den Pietro Berettini da Cortona eingeleitet war. Es möge genügen, hier
15. die Namen **Joseph Werner** (erster Direktor der Akademie von Berlin) **Peter Brandel**, Baron Peter **von Strudel** u. dergl. m. anzuführen.

16. Endlich sind hier noch einige Niederländer anzuführen, welche um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts die historische Malerei wiederum in einer gewissen idealeren Weise zu behandeln suchten, indem sie sich hierin zunächst an die Weise des Franzosen Nicolas Poussin anschlossen. (Vergl. unten §. 86.). Zu diesen gehört **Gerard Lairesse**
17. (1640—1711), ein Künstler von einer gewissen oberflächlichen Tüchtigkeit, bei dem besonders eine entschiedne Nachahmung des Poussin, ohne jedoch dessen eigenthümliche Würde und Bedeutsamkeit zu erreichen, hervortritt. Aehnlich **Eglon**
18. **van der Neer**, **Ary de Vois** und **Adrian van der Werff** (1659—1722), sowie der Sohn des letzteren, **Peter van der Werff**, welche zum Theil indes (namentlich auch in Bezug auf die kleinen Dimensionen ihrer Gemälde), den Malern des Genrefaches zuzuzählen sind. Die Bilder des Adrian van der Werff sind oder waren in den Gallerieen sehr gesucht; aber sie bezeichnen, bei verschiedenen technischen Vorzügen, bereits wiederum eine entschiedene Ausartung der Kunst. Sie zeigen den höchsten Gipfelpunkt bis zu welchem saubereste Ausführung und elfenbeinerne Glecktheit bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist.

Zweiter Abschnitt.

Genre-Malerei.

§. 50. Um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts be- 1.
gannen die Fächer der Genre-Malerei, der Landschaft u. a. sich aus dem dienstbaren Verhältniss zur Historienmalerei, darin sie vornehmlich bei den Meistern der älteren flandrischen Schule standen, zu befreien und einen selbständigen Weg der Entwickelung einzuschlagen. Die ersten Stufen ihrer eigenthümlichen Ausbildung treten uns vornehmlich bei den Künstlern von Brabant, ihre Blüthe und höhere Entwickelung vornehmlich bei den Holländern, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, entgegen.

Die Genre Malerei (in der Bedeutung, welche man insge- 2.
mein mit diesem Worte zu verbinden pflegt) umfasst die Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem werkeltäglichen Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden. Sie scheidet sich, der Auffassung nach, vornehmlich in zwei verschiedene Classen, von denen die eine das Leben in seinen zarteren, gemüthlichen Beziehungen, unter dem Gesetz der Sitte und milder Gewöhnung, darstellt, — während die andre dasselbe mehr von seiner derben, gemeinen Seite, in den unbefangenen Ausbrüchen einer freien, oft zügellosen Laune, behandelt. Diese hat es somit im Ganzen mehr mit den niederen, jene im Ganzen mehr mit den gebildeten Ständen der Gesellschaft zu thun; diese zeigt zumeist eine derbe, kecke, dreiste Ausführung, jene eine sorgliche, im Einzelnen höchst saubere Beendung. Beide bewegen sich fast ohne Ausnahme in kleinen Dimensionen, indem die kleinen Interessen des gewöhnlichen Lebens sich nur in solcher Weise zu einem erfreulichen Ganzen concentriren können. In beiden begegnen uns höchst vortreffliche und vollendete Leistungen, welche das Interesse

des Beschauers auf mannigfache Weise in Anspruch nehmen; doch mag es gleich von vornherein bemerkt werden, dass die feinere Classe des Genre nicht selten den Boden jener gemüthlichen Beziehungen, aus dem sie ihre innere Nahrung zu entnehmen hat, verlässt und dann nichts als eine sorgfältige Nachahmung interessenloser Aeusserlichkeiten bietet; und dass ebenso die andre Classe zu häufig in ein leeres Wohlbehagen an gemeinen und rohen Zuständen verfällt, ohne das Verkehrte, Alberne und Lächerliche derselben zum Bewusstsein zu bringen, — ja dass das eigentlich komische Element, welches die Blüthe dieser Richtung des Genre bildet, in der niederländischen Kunst jener Zeit nur selten zur Entwickelung gediehen ist. Statt dessen findet sich bei einigen Künstlern ein Hang zum Phantastischen und Abenteuerlichen, der hier freilich nicht jene bedeutsame Entwickelung gefunden hat, wie bei den grossen Meistern der deutschen Kunst, der jedoch auch so manches Ergötzliche und Eigenthümliche hervorzubringen im Stande war.

1. §. 51. Schon in den älteren Schulen finden sich einzelne, für religiösen Zweck bestimmte Bilder, bei denen die dargestellte heilige Handlung mehr in den Hintergrund tritt und diejenigen Figuren, welche der Umgebung des gewöhnlichen Lebens entnommen sind, die bedeutenderen Stellen einnehmen, oft wenigstens mit besonderer Vorliebe und glücklicher als jene ausgeführt sind. Im weiteren Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts lösen sich, wie bemerkt, beide Elemente bestimmter, und wir begegnen einzelnen Bildern, welche ganz den Darstellungen des alltäglichen Lebens gewidmet sind. Letzteres wurde hier zunächst in einem, gewissermaassen absichtlichen Gegensatz gegen die Darstellung religiöser Momente aufgefasst und zeigt sich somit vorherrschend bereits in jener ungebundenen Derbheit und Zügellosigkeit, die zugleich insgemein den Stempel einer schwerfälligen und unbehülflichen Laune trägt.

2. Der erste, welcher in solcher Weise selbständig auftrat, war **Peter Breughel der ältere**, zum Unterschiede von

seinem Sohne gleiches Namens der **Bauernbreughel** genannt, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Antwerpen blühend. In einzelnen historischen Bildern, wie z. B. in seiner Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, in 3.
der Münchner Gallerie, in der Predigt Johannis zu Schleissheim u. a. zeigt dieser Künstler eine Reminiscenz an die ältere holländische Schule (des Lucas von Leyden), die sich in einem gewissen, derb phantastischen Wesen äussert. Die Mehrzahl seiner Bilder enthält Scenen des Bauernlebens, welche man ebenfalls als eine Fortsetzung ähnlicher Bestrebungen bei den alten Holländern betrachten kann. Ein grosses Bild der Art, im Berliner Museum, stellt den Reigentanz 4.
eines ungefügen Bauernvolkes dar; es ist ein wüstes, liederliches Bild, auch im allgemein malerischen Effekte unruhig und ohne Gesammtwirkung. Andre Bilder, wie z. B. eine Bauernprügelei, in der k. k. Gallerie zu Wien, — eine Prügelei zwischen 5.
gemeinem Pilgervolk und krüppelhaften Bettlern, im Berliner Museum u. a. sind ebenfalls von gemeiner Intention, wenngleich nicht ohne mannigfach lebendige Motive.

Interessanter ist der Sohn des ebengenannten, **Peter Breughel der jüngere**, der **Höllenbreughel** genannt, 6.
dessen Blüthe bereits um den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts fällt. Dieser Künstler bewegt sich in einem eigenthümlichen Kreise von Darstellungen; er liebt es besonders, nächtliche Feuerbilder zu malen, die er mit ungemeiner Sauberkeit auszuführen und nicht selten mit einem eigen grossartigen landschaftlichen Sinne anzuordnen weiss; eins der treff- 7.
lichsten Bilder der Art ist sein Brand von Sodom, in der Schleissheimer Gallerie. Am liebsten aber stellt er höllische Scenen, die Versuchung des heil. Antonius, Aeneas in der Unterwelt u. dergl. dar, Bilder, in denen jene Flammenwelt von den abenteuerlichsten, bunten, gläsern glitzernden Gestalten belebt ist, die an die Weise jenes seltsamen älteren Meisters, des Hieronymus Bosch, erinnern. Die Gallerieen 8.
von Schleissheim und von Dresden enthalten verschiedene Ge-

9. mälde der Art. Ein sehr poetisches Bild von ihm befindet sich in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; es stellt in reicher, grossartiger Composition, den Triumph des Todes dar. Die historischen Figuren auf diesen Bildern sind in der Weise der Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts. Auch kommen von ihm Bauernscenen und andre Darstellungen des gemeinen Lebens vor, in denen ebenfalls etwas von diabolischem Wesen
10. durchblickt; das Berliner Museum besitzt ein Paar solcher Bilder.

Aehnliche Teufeleien, wie auf den Bildern des ebengenannten, finden sich häufig auch auf den Bildern eines andern
11. Künstlers der Zeit, David Teniers des älteren. Versuchungen des h. Antonius, in denen von verwunderlichen Vogelgerippen und anderem Gesindel der tollste Lärm bereitet wird, kommen in verschiedenen Gallerieen vor. In andren, mehr der ruhigen Besonnenheit angehörigen Gegenständen erscheint dieser Künstler wenig bedeutend.

12. Endlich gehört hieher noch ein dritter Künstler dieser Zeit, David Vinckebooms, der jedoch eine bedeutendere Stellung unter den ersten Landschaftmalern einnimmt. Die Staffage seiner Landschaften zeigt häufig eine derbphilisträse Auf-
13. fassung des Lebens. Im Berliner Museum befindet sich von ihm ein Genrebild, einen Haufen von Bettlern und Krüppeln darstellend, die sich vor einer Klosterpforte, aus welcher man ihnen Brod reicht, drängen und stossen; wüste, toll übertriebene Karikaturen, aber frisch, lebendig und nicht ohne eine gewisse Laune gemalt.

1. §. 52. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gestaltete sich das Genre zu bestimmterer Eigenthümlichkeit und schied sich in die beiden, oben bezeichneten Hauptclassen. Nach diesen getheilt, betrachten wir die Leistungen desselben, indem wir einzelne untergeordnete Richtungen, der einen oder andern Classe anschliessen. Wir wenden uns zunächst zu jener Classe, welche vornehmlich Scenen des gemeinen Volkslebens darzustellen pflegt, und welche, nach dem Vorgange

der Italiener, mit dem Namen der Bambocciaden, d. h. eben: gemeiner, niedriger Darstellungen, bezeichnet wird. (Vergl. unten §. 53, 11.)

An der Spitze der Bambocciaden-Maler, als der gerühmteste und der am Weitesten verbreitete Künstler dieser Gattung, steht David Teniers der jüngere (1610—1690), Sohn des oben genannten Malers gleiches Namens, in späterer Zeit Director der Gemälde-Gallerie zu Antwerpen, der einzige Niederländer, welcher überhaupt im Fache des Genre eine bedeutende Stelle einnimmt. Der ältere Teniers war in der Schule des Rubens gebildet und auch der jüngere hat seine Bildung unter diesem Meister vollendet. Es sind verschiedene Werke des jüngeren Teniers vorhanden, welche diesen Weg der Bildung erkennen lassen, wie z. B. eine heilige Familie von ihm, in der Schleissheimer Gallerie, ganz den Charakter der Schule des Rubens trägt. Doch ist es kein bedeutendes Bild, wie denn eben die Richtung dieses Künstlers nicht auf das Ernste und Hohe ging: ausserdem findet sich in derselben Gallerie noch eine bedeutende Reihe kleiner Bildchen, welche die Geschichte der Maria enthalten und gerade hin von grosser Kümmerlichkeit des Ausdruckes sind. Auch in der k. k. Gallerie zu Wien sind von ihm sehr triviale Bilder mit heiligen Darstellungen vorhanden. Die Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit, welche sich ebendort, und ähnliche in der Gallerie Esterhazy zu Wien, sowie im Pariser Museum befinden, sind zwar auch nicht sonderlich geistreiche Compositionen, doch durch schlichte, derbe Auffassung des Lebens, welche hier in dem Gegenstande gegeben war, schon mehr erfreulich.

Diejenigen Darstellungen, welche Teniers am Liebsten und mit glücklichstem Erfolge gemalt hat, sind wiederum Scenen des Bauernlebens. Auch er ist durchaus entfernt, derselben irgendwie idyllisch aufzufassen, auch er übertreibt sehr und nähert sich der Karikatur: aber er zeigt dabei hätte einen guten Humor, er weiss seinen Gestalten, während sie den trivialsten Beschäftigungen obliegen, einen ungemeinen

Ernst und Wichtigkeit aufzuprägen und solcher Gestalt nicht selten den ergötzlichsten Contrast zu Wege zu bringen. Nur hat er dies humoristische Element nicht immer festgehalten; in verschiedenen Bildern, vornehmlich den Darstellungen grösserer Volksfeste, tritt dem Beschauer zuweilen eine gewisse Kälte der Beobachtung, eine gewisse Absichtlichkeit in der Wahl gemeiner Situationen entgegen, als deren Resultat wiederum ein manierirtes, auf äusserlichen Effekt gerichtetes Wesen erscheint. In solchen Bildern ist es dem Künstler denn auch mehr um seine brillante Technik, um täuschende Naturlebendigkeit in den Nebendingen (alten Fässern, Töpfen, Körben und andrem Geräth), um kecke, leicht andeutende Pinselstriche, um ein saftiges, durchsichtiges Helldunkel und dergl. zu thun.

So sind insgemein die interessantesten Bilder von Teniers diejenigen, in denen nur wenige Figuren angebracht sind. Kleine Bildchen, in denen ein einzelner Bauer dem Beschauer gegenüber sitzt, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht, oder der neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Trefflichsten dieser Art. Auch die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Taback sich über die Zeit hinwegtrösten und, in solchem Gleise zufrieden, an Welt und Leben keine weiteren Ansprüche machen, sind
s. oft des höchsten Lobes werth. Die Schleissheimer Gallerie hat mehrere gute Bilder der Art; auch in andren Sammlungen findet man in der Regel ein oder ein Paar solcher Stücke. Dagegen sind, wie bemerkt, seine Darstellungen bewegteren Volkslebens, seine Hochzeiten, Jahrmärkte und dergl. (deren
o. man z. B. in der Münchner Sammlung, in Schleissheim, im Wiener Belvedere mehrere hervorstechende Beispiele findet) selten von ähnlichem Werth. — In andren Bildern kömmt es dem Künstler wesentlich auf die Darstellung mannigfachen bunten Geräthes an, und die Figuren erscheinen hier mehr als
m. Nebensache. Zu diesen gehören seine Wachtstuben (Schleiss-
n. heim, die Gallerieen Lichtenstein und Esterhazy zu Wien u.

a. m.), seine alchymistischen Laboratorien (Museen von Ber- u.
lin, Schleissheim, im Haag), seine fette Küche (im Haag) u.
dergl. m. In solchen Bildern wird insgemein kein Anspruch
auf tiefere Poesie, auf launigen Effekt gemacht, aber die har-
monische und doch kräftige Behandlung des Verwirrten und
Mannigfaltigen giebt hier insgemein einen Reiz, der wenigstens
das Auge in erfreulicher Weise berührt.

Es tritt ferner auch bei Teniers wiederum jenes phan-
tastische Element hervor, welches sich bei einigen der oben
besprochenen Künstler in solcher Anschmung gezeigt hatte.
Es hat bei ihm sehr ergötzliche Teufeleien zum Vorschein ge-
bracht, die um so mehr auf Anerkennung Anspruch machen,
als hier zugleich all jene abenteuerlichen Spukgestalten den-
selben täppischen, bornirten Anstrich haben, wie das Bauern-
gesindel auf den andern Bildern des Meisters, und dadurch
eben die Ironie ihres eignen Daseins zur Schau tragen. Solche
Bilder kommen an verschiedenen Orten vor. In der Schleiss- u.
heimer Gallerie ist das Bild einer Hexe, die eben irgend ei-
nen zauberischen Act zu vollführen scheint; sie kniet vor ei-
ner Lampe und schnürt einem kleinen Unhold, einer Art Fisch,
die Kehle zu; toller Geisterspuk, in den fabelhaftesten Ge-
stalten, hat sich dabei versammelt, flüchtet aber vor den ge-
waltigen Drohworten der Hexe in fratzenhafter Eile zurück.
Auch an verschiedenen Darstellungen der beliebten Versu-
chung des heil. Antonius fehlt es nicht; die Krone von diesen
ist in der Gallerie des Berliner Museums. Hier sieht man den u.
armen Heiligen angstvoll vor seinem Felsaltare knieen, dessen
Ecken so eben als fabelhafte Thierfratzen herausschiessen;
neben ihm steht eine dämonische brabanter Schöne mit gefüll-
tem Weinrömer; allerlei wüstes Teufelsvolk, bald wie Ziegen-
böcke, bald wie Affen oder Seefische anzuschauen, zerrt an
seinen Gewanden: andre umher auf dem Bilde, die den un-
sinnigsten Lärm verführen, singen, schreien, krächzen u. s. w.;
einer bläst auf einer Klarinette, die er in die hohle Nase sei-
nes nackten Schädels gesteckt hat. In der Luft geht es am
Abenteuerlichsten zu. Hier sieht man zwei Ritter, die auf

Fischen reiten und miteinander turnieren; der eine von ihnen ist ein Vogel und hat als Panzer einen thönernen Krug angezogen und einen Leuchter mit brennendem Lichte statt des Helms aufgesetzt; er spiesst eben den andern mit einer langen Hopfenstange in den Hals, eine Art zusammengetrockneten Frosch, der gräulich schreit und die Arme emporschlägt. Allerlei Gewürm fliegt und kriecht ausserdem umher. Es ist eine geniale Tollheit, ein geistreicher Wahnsinn in dem Bilde, der schwerlich seines Gleichen finden dürfte. — In einigen andren Bildern schweift der Humor des Künstlers, und mit nicht geringerem Glück, nach einer andren Seite aus. Dahin
15. gehören vornehmlich einige meisterhafte Affenbilder der Schleissheimer Gallerie, in denen die Affen Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Taback und Bier ergötzen u. s. w.

16. Endlich mag hier noch eine Reihe von Gemälden angeführt werden, die in andrer Beziehung ein eignes Interesse gewähren. Sie enthalten die Darstellung der ehemaligen Gallerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel, je nach den einzelnen Wänden geordnet und mit mannigfach verschiedener Staffage versehen. Hier sieht man bei den Gemälden, welche diese Gallerie füllen, im kleinsten Raume die Style der verschiedensten Meister auf eine ergötzliche Weise nachgeahmt. Die k. k. Gallerie zu Wien und die von Schleissheim enthalten verschiedene und verschieden geordnete Folgen dieser Darstellung.

17. Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, aus Lübeck gebürtig, doch Holland durch Bildung und künstlerische Wirksamkeit angehörig, ist der zweite unter den Meistern des Bamboccíadenfaches. Seine Darstellungen bewegen sich fast ausschliesslich im Kreise des Bauernlebens, doch zeigt er eine von Teniers verschiedene Auffassungsweise. Man bemerkt bei ihm ein schlichteres, minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs, in dessen Darstellung jedoch wiederum der Ausdruck eines bequemen Genügens, Sich-gehenlassens zumeist wohl erreicht

ist. Nur in der Darstellung bewegterer Laune, mehr aufgeregten Treibens befriedigt Ostade selten und erscheint in solchen häufig gezwungen. So hat denn auch seine Technik nicht das keck Andeutende des Teniers; die Ausführung ist sorgfältiger, der Farbenauftrag voller und pastoser, dagegen das Helldunkel minder saftig. Seine beliebtesten und vorzugsweise befriedigenden Bilder stellen Bauernschenken dar, vor denen, unter einer morschen Laube, die Leute zusammensitzen und sich an Gesang und Geigenspiel ergötzen. Solche und ähnliche Scenen findet man am Meisten verbreitet. Unter andern Darstellungen ist vornehmlich das Bild einer Kinder- 18.
schule, im Pariser Museum befindlich, eins der Meisterwerke von Ostade, anzuführen: hier ist das Täppische und Ungeschickte der Kinder und ihres Durcheinandertreibens auf die trefflichste und ergötzlichste Weise dargestellt. — Diese niederen Kreise des Lebens hat Ostade, wie gesagt, nur selten verlassen; als Beispiel solcher Ausnahmen mag hier das Bild seiner Familie, die in bürgerlicher Steifheit nebeneinander sitzt 19.
und steht, ebenfalls im Pariser Museum befindlich, angeführt werden. — Isaac van Ostade, der Bruder des eben Ge- 20.
nannten, bemühte sich, dessen Weise nachzuahmen und hat, wenigstens in einzelnen Fällen, gute Bilder derselben Richtung hinterlassen.

Adrian Brouwer (1608—1640) ist ebenfalls ein be- 21.
deutender Künstler dieses Faches. Die Biographen der holländischen Künstler ereifern sich über das unsittliche, verworfene Treiben dieses Malers, der sein ganzes Leben in liederlichen Kneipen zugebracht und ihnen seinen frühen Tod zu verdanken habe. Es mag wohl wahr sein; doch zeigen seine Bilder, bei aller Gemeinheit der Bambocciaden-Malerei, zugleich eine solche Aufrichtigkeit der Auffassung, eine solche Vergnüglichkeit und Laune, eine so unversiegbare Lustigkeit, wie sie fast bei keinem andern gefunden werden. Seine Technik hat eine gewisse leichtsinnige Keckheit (etwa nach Art des Teniers — nur ein wenig trockner in der Farbe), die vortrefflich zu seiner Auffassung passt; und auch wo sie in

Schmiererei ausartet, gehören Bilder der Art noch keineswegs zu den schlechtesten dieses Faches. Brouwer malt alle möglichen Scenen des Wirthshauslebens, Gesellschaften beim Trunk, Taback oder Karten, Raufereien, Soldatenwirthschaften, chirurgische Operationen, und stets ist er bei der Sache: niemals verfällt er in jenes manierirte Wesen des Teniers, niemals in die nüchtern triviale Auffassung, die bei Ostade bemerklich wird. Oft bringt er Karikaturen zum Vorschein, aber es ist wiederum nichts Gesuchtes darin: seine Karikatur ist nur eine höhere Potenz der Lustigkeit, der Aufregung, des Leidens unter den Händen des Dorfbarbiers. Hier das ergötzlichst skurrile Nachdenken in dem Gesichte des Bauern, der die Pfeife anzündet, — dort ein Sänger, der gar nicht ablassen kann, seine Litanei in den Qualm der Schenke emporzujubeln — dort ein Andrer, der auf die lächerlichste Weise den Schmerz zurückhält, während ihm der Medicus das Pflaster vom Arme zieht. U. dergl. m. Das Vaterland des Künstlers besitzt wenig Bilder von seiner Hand; in den deutschen Gallerieen sind
22. sie dagegen nicht selten, und namentlich ist in der Gallerie von München ein grosser Reichthum derselben vorhanden. — Als Gefährte des Brouwer bei seinen liederlichen Unternehmungen wird ein Bäcker, Joseph Craesbecke, genannt, der
23. von ihm im Malen soll unterwiesen worden sein. Die Bilder, welche man diesem in der Schleissheimer Gallerie zuschreibt, sind dem Brouwer ähnlich, nur minder geistreich. In
24. der k. k. Gallerie des Belvedere und in der Gallerie Lichtenstein zu Wien sieht man einige Bilder unter seinem Namen, die mehr vornehmere Scenen, in der Weise der Rembrandt'schen Schule behandelt, vorführen.

25. Da die Weise der drei genannten Künstler bedeutenden Beifall von Seiten der Zeitgenossen fand, so sah sich eine namhafte Anzahl andrer Maler veranlasst, als Schüler oder Nachahmer ihren Fusstapfen zu folgen. Doch ist im Allgemeinen dabei nicht sonderlich Erfreuliches zum Vorschein gekommen, da diesen Nachfolgern insgemein die lebendige Lauge jener Meister fehlte. Es mag hinreichen, hier die Namen der

vorzüglichsten unter ihnen, eines D. Ryckaert, H. Zorg, C. du Sart, G. van Tilborg, A. Diepram, J. Droogslot, J. Molenaer, R. Brakenburg, angeführt zu haben. Die beiden letztgenannten zeichnen sich durch eine saubere Ausführung aus. Noch mehr ein dritter: Cornelius Bega, dessen Bilder eine feine, seidenartige Behandlung (nach der Weise der zweiten Classe des Genre) zeigen; doch ist eine solche Behandlung im Widerspruch mit den gemeinen Scenen des Bauernlebens, die er zumeist darzustellen liebt, und giebt diesen etwas Gesuchtes und Affektirtes. Quirin van Brekelenkamp pflegt in gemein schlichte, friedliche Zustände des niederen Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige, einfache Ausführung anziehend zu machen.

§. 53. Eigenthümlich steht den bisher besprochenen Bambocciaden-Malern Jan Steen, der lustige Schenkwirth von Leyden (1636—1689), gegenüber. Auch von ihm wissen die Kunsthistoriker, wie vom Adrian Brouwer, allerlei Uebles zu erzählen. Auch er soll in dem gemeinen Wirthshausleben untergegangen sein, und es ist gewiss, dass er, aus Wohlgefallen an solchem Treiben, eine öffentliche Weinwirthschaft angelegt hat, — nicht um daraus sonderlichen Vortheil zu ziehen: er hat selbst mehr getrunken als seine Gäste, und seine Bilder mussten, wie man sagt, oft wieder gut machen, was er den Weinhändlern verschuldet. Aber auch seine Bilder zeigen eine freie, vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens, dabei zugleich eine sorglose Ironie, welche das gesammte Leben des Tages, das vornehme ebenso, wie das geringe, nur als einen lächerlichen Mummenschanz, als ein lustig verkehrtes Treiben, darstellt. So steht Jan Steen mit freiem Bewusstsein über dem Elemente, aus welchem er seine Nahrung saugt und so ist auch seine Behandlung desselben von der Weise der vorgenannten Künstler wesentlich verschieden. Häufig zwar sind es dieselben Gegenstände, lustige Gelage, Bauernscenen u. dergl. m. War es jenen aber nur um die Darstellung allgemeiner, theils ruhiger, theils bewegter Zustände zu thun, so führt er

dem Beschauer in der Regel eine mehr oder minder durchgebildete Handlung, ein gegenseitiges Verhältniss und Interesse der dargestellten Personen und in diesen eine geistreiche, mannigfach verschiedene Charakteristik vor, welche von der schärfsten Beobachtungsgabe zeugt. Steen ist fast der einzige unter den niederländischen Künstlern, der die Elemente der Komik solcher Gestalt in der sinnreichsten Weise ausgebildet hat. Seine Technik ist seiner Darstellungsweise angemessen: sorgfältig vollendend, aber trotz des Eingehens in die feineren Einzelheiten immer eben so sicher und fest, wie leicht und frei beweglich.

In den Museen im Haag und in Amsterdam findet man die bedeutendste Anzahl von Werken seiner Hand. Eins der
2. vorzüglichsten des Haager Museums ist unter dem seltsamen Namen der „Darstellung des menschlichen Lebens" bekannt. Es stellt einen geräumigen Saal dar, in welchem sich eine Menge von Personen, alte und junge, versammelt haben. Sie sitzen an verschiedenen Tischen, in lauter lustigen Gruppen; einige schmausen Austern, andre trinken, andre lachen und schwatzen. Der Wein macht traulich. Da sitzt ein Alter, mit grauem Kopfe und zahnlosem Munde, aber munter genug und jetzt vom Mahle geröthet, neben einer derben Schönheit mittlerer Jahre; er ist ihr möglichst nahe gerückt und flüstert mit glänzenden Augen und eindringlicher Miene ihr ins Ohr; wie es scheint, macht er ihr Heirathsvorschläge. Sehr ruhig, ein wenig zurückgebogen, nicht unwillig, aber mit stark schalkhaftem Zusatze hört sie ihn lächelnd an; sie berechnet wohl die wirthschaftlichen Vortheile, die ihr aus solcher Verbindung zufliessen könnten. Unweit davon sitzt Jan Steen selber, wie er sich oft auf seinen Bildern gemalt hat; ein halbgeleertes Glas in der Hand, beobachtet er jenes zärtliche Paar und ist darüber in so herzliches Lachen gerathen, dass der ganze wohlgenährte Körper bebt und die Arbeit des Trinkens stockt.

---

§. 53, 2. Schnaase, niederländische Briefe, S. 83.

— Ein andres sehr treffliches Gemälde verwandten Inhalts be- 5.
findet sich zu London, in der Gallerie des Herzogs von Wel-
lington. Auf diesem Bilde ist dem Weine ebenfalls Genüge
gethan. Ein junger Cavalier rückt scherzend der Tochter vom
Hause mit dem Weinglase näher, und diese bewilligt einige
Vertraulichkeit, während die Mutter ihr Schläfchen hält; die
Kinder benutzen diese Gelegenheit zum Naschen; die Magd
bespricht sich am Fenster mit des Nachbars Knecht, und der
Affe auf der Wanduhr zieht die Gewichte in die Höhe, als
habe er den Verstand und wisse, dass den Menschen in sol-
chen Situationen die Zeit ein überflüssig Ding ist. — Ein eben- 6.
falls ausgezeichnetes Bild von ähnlicher Composition befindet
sich in der k. k. Gallerie zu Wien. — Ein zweites Bild der- 8.
selben Gallerie stellt einen Hochzeitabend dar. Der Bräuti-
gam, ein dürrer, ältlicher Gesell, hinter dessen Kopf einer ein
Paar Hörner macht, ist im Begriff, die Braut, die sich jüngfer-
lich sträubt, aus dem Saale zu führen; die Gesellschaft ist
aufgestanden und lässt ihren Jubel mit Gläsern, Geigen, Pfan
nen und Mörsern aus; zur Seite hier wieder ein ältliches Lie-
bespaar u, dergl. m.

Für Steen's Behandlung eigentlicher Bauernscenen befin
det sich ein treffliches Beispiel in der Münchner Gallerie.
Ein phantastischer Vagabund hat mit ein Paar Bauern gespielt 9.
und sie betrogen; in höchster Wuth ergreift der eine einen
Besen und fegt auf den Verräther los, der andre, auf Krücken,
schreit und droht, die Wirthin ruft um Hülfe; der Vagabund
weicht den Schlägen aus und zieht hohnlachend vom Leder;
Tisch und Stühle stürzen. Das Ganze voll höchster Leben-
digkeit und glücklichster Darstellung des Momentanen. — Auch
das Alchymisten Treiben, das bei den früheren Künstlern mehr
nur in Bezug auf die bunte Unordnung des Laboratoriums be- –
liebt war, weiss Steen in eigen poetischer Weise zu erfassen.
Ein ausgezeichnetes Bild der Art ist in der Gallerie Manfrini 7.
zu Venedig; es stellt die Noth in der Familie eines Alchy-

---

§ 53, 5. Passavant, Kunstreise, S. 76

misten dar. Die Frau sitzt in der Mitte, ein weinender Knabe mit leerem Näpfchen und Löffel neben ihr; ein kleines Kind schreit in der Wiege, andre suchen nach Speise und finden nichts und schreien: ein Hund leckt vorn in einem umgefallenen Tiegel. Zur Seite der Frau steht der Gemahl, eine treffliche schlotterbeinige Figur in grandios stylisirtem Schlafrock, eine Kappe und Schlafmütze auf dem Kopfe, eine Feder hinterm Ohr; er deducirt ihr aus einem dicken Buch, dass er jetzt nahe daran ist, der Noth ein Ende zu machen und das Gold oder den Stein der Weisen zu finden; die Frau wendet sich trostlos von ihm ab. Rings umher fehlt es nicht an mannigfachem Geräth; im Hintergrund ist der Heerd, an welchem die Laboranten beschäftigt sind. Der Maler hat, in dem Alchymisten und dessen Familie, sich selbst mit den Seinigen, wahrscheinlich irgend eine häusliche Noth ins Launige umkehrend, portraitirt.

Nicht selten gehen Jan Steen's Darstellungen auch in das Leben der höheren Stände über. In solchen pflegt er am Liebsten den Besuch eines Arztes bei einer kranken Dame zu malen, einen Gegenstand, den vorzugsweise jene Maler des feineren Genre gern behandeln. Aber er weiss auch hier wieder seine Komik in ergötzlichster Weise zu entfalten und namentlich das burlesk Gelehrte, das Dumm-pfiffige der Doktoren seiner Zeit trefflich hervorzuheben. Das Museum im Haag
s. besitzt mehrere Bilder der Art; ein eigenthümlich anziehendes
s. ist in der Münchner Gallerie. Hier steht der Arzt, ein lustig philiströser Kauz, mit verlegenem Bückling vor der Dame und fühlt ihren Puls. Die Dame hält einen Zettel in der Hand, auf dem einige Liebesverse zu lesen sind; auf dem Vorbau der Thüre steht ein kleiner Gyps-Amor und zielt gerade auf sie hin. Durch die Thüre blickt man auf die Gasse hinaus, wo ein junger Mann mit umgeschlagenem Mantel der Hausmagd ein Stück Geld vorhält. Man kann voraussetzen, dass es diesem besser als wie dem unbehülflichen Doktor gelingen wird, die Krankheit der Dame zu kuriren. —

Noch ist endlich ein andrer Bambocciaden-Maler zu er-

wähnen, der wiederum in einer eigenthümlichen Darstellungs- 10.
weise gemalt hat: Peter van Laar (1613—1674). Er hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des dortigen Volkslebens, aber ebenfalls mit besonderem Eingehen auf das Niedrige und Gemeine, dar: wüste Bettlerherbergen, Räuberscenen, Klosterhöfe mit abenteuerlichen Mönchen, Gesindel bei Spiel oder Tanz u. dergl. m. In der Behandlung herrscht hier das derb Effektvolle der italienischen Naturalisten vor, und die Bilder sind vornehmlich denen des Michelangelo Cerquozzi zu vergleichen. In den Wiener Gallerieen, in der öffentlichen Gallerie von Augsburg, in den Uffizien zu Florenz 11.
u. a. a. O. finden sich Werke von ihm. Die Italiener nannten ihn, wegen seiner wunderlich verwachsenen Figur, Bamboccio, und nach diesem Namen zunächst sollen seine Bilder und die Darstellungen verwandten Inhalts jene Bezeichnung als Bambocciaden erhalten haben. — Aehnliche Behandlung, 12.
wie die Bilder des van Laar, zeigen die seines Zeitgenossen Andreas Both, der gleich ihm in Italien lebte. Doch sind selbständige Arbeiten dieses Künstlers selten, da er insgemein mit seinem Bruder, dem Landschaftsmaler Johann Both (§. 62, c.) zusammenarbeitete und die Staffage in dessen Bildern malte. —

§. 54. Den Malern des Bambocciaden-Faches sind diejenigen Künstler anzuschliessen, welche vornehmlich das Leben des Soldaten, Wachtstuben, Lagerscenen und Schlachten, zu ihrem Gegenstande wählten. Unter diesen ist insbesondere 1.
Jean le Duecq durch seine Darstellungen soldatischen Treibens in Wachthäusern und Herbergen ausgezeichnet. Die Münchner Gallerie hat von ihm u. a. ein Paar treffliche Bilder der Art, unter denen namentlich das eine, auf dem eine Frau einen Sporn an den Stiefel eines spanischen Soldaten befestigt, sehr ergötzlich wirkt. — Auch von Palamedes 2.
Stevens hat man Bilder der Art: doch ist dieser Künstler in eigentlichen Schlachtenbildern bedeutender. Im Berliner Museum findet sich von ihm u. a. ein Kampf zwischen Ca-

valleristen und Infanteristen, wo die letzteren mit ihren langen Lanzen vortrefflich auf die Reiter losstechen; der Offizier von diesen kommandirt eben mit gewaltiger Stimme, das Weite
3. zu suchen. — Andre Schlachtenmaler sind: A. Verschuring (um die Mitte des Jahrhunderts blühend), Philipp Wouverman (von dem unten §. 63, e. ein Mehreres), P. van Bloemen (genannt: Standaart — gegen den Schluss d. Jh. blühend), A. F. van der Meulen, der in den Diensten Ludwig's XIV. von Frankreich stand, den König auf seinen Feldzügen begleitete und deren einzelne Begebenheiten malte, — J. van Huchtenburg, der die Kriegsthaten des Prinzen Eugen in dessen Auftrage malte, u. a. m.; sämmtlich durch eine tüchtige Auffassung des Gegenstandes, wenn auch freilich nur sehr selten durch poetische Behandlung desselben ausgezeichnet. — Etwas
5. später als die zuletzt genannten blühte der Deutsche Georg Philipp Rugendas von Augsburg (1666—1742), dessen zahlreich vorhandene Bilder vornehmlich die mannigfachen Ereignisse des Soldatenlebens, Kriegs- und Marsch-Scenen, Schlachten u. dergl. zum Gegenstande haben. Kraft und Feuer in bewegten Situationen, Geist und lebendige Auffassung in allen, eine ernste, oft sogar grossartige Haltung und tüchtige Behandlung sichern diesem Künstler einen der ersten Plätze unter den Meistern dieses Faches.

---

1. §. 55. Der edelste unter den Meistern des feineren Genrefaches ist Gerhard Terburg (1608—1681). Das Leben und die Sitte der vornehmeren Gesellschaft, das Mässige und Zurückgehaltene in Benehmen und Bewegung, die zierlichste Darstellung reicher Kleidungsstoffe, alles dies tritt in seinen, wie in vielen Bildern der folgenden Künstler, als allgemeine Bestimmung des Inhaltes hervor. Was ihn aber von der Mehrzahl der letzteren vortheilhaft unterscheidet, besteht nicht bloss in der eben so schlichten und naiven, wie geschmackvollen Anordnung, sondern vornehmlich in denjenigen Elementen, die dem Jan Steen unter den Bambocciaden-Malern eine so bedeutsame Stelle erworben hatten: auch ihm ist es nicht

sowohl um allgemeine Zustände, als vielmehr um besondere Handlungen oder Situationen, um feine Charakteristik und Individualisirung zu thun. So führen Terburg's Bilder in den dargestellten Personen insgemein eine theils leisere, theils deutlichere Verknüpfung gegenseitiger Interessen vor, deren Lösung nach der einen oder andern Seite dem Nachdenken des Beschauers überlassen bleibt, während jedoch der reizvolle harmonische Ton, in welchem das Ganze derselben gehalten ist, stets eine ruhige, heitere Stimmung vorherrschen lässt.

Die Bilder dieses Meisters sind nicht sonderlich häufig; es mögen hier einige der interessantesten angeführt werden. In einem Bilde des Haager Museums sieht man einen Offizier, 1. sitzend, in voller Kriegstracht, und neben ihm knieend, auf seinen Schooss gelehnt, seine junge Frau oder Geliebte. Ein zierlich geschmückter Trompeter hat eben einen Brief gebracht und steht vor ihnen, die weitere Ordre erwartend. Die besorgte Aufmerksamkeit der Frau und die ruhige soldatische Haltung des Offiziers führen uns lebhaft in die Scene ein und die Phantasie sucht gern aus seinen Zügen zu errathen, ob unter der dienstlichen Miene des Kriegsmannes gleich warme Gefühle verborgen sind, als die Dame durchblicken lässt, oder ob er im Wechsel des Marsches neue Verbindungen erwartet. — In der Münchner Gallerie befindet sich ein Gemälde, 2. auf dem ein ähnlicher Feldtrompeter einer Dame einen Brief überbringt. Sie ist vornehm gekleidet und hat den Anstand einer Wittwe; sie zaudert, den Brief anzunehmen und steckt die Hände überkreuz unter ihr sammtnes Pelzmäntelchen; neben ihr steht eine Magd in schwarzer Florhaube, die die Gebieterin voller Erwartung ansieht, indem sie ein reiches Prachtgefäss auf den Tisch setzt. Hier ist zu errathen, welche Mittheilungen etwa in dem verhängnissvollen Briefe enthalten sein mögen, und ob die Dame in ihrer Weigerung beharren werde. — In einem Bilde des Pariser Museums ist ein stattlicher 4. Kriegsmann, im Brustharnisch und gewaltigen Reiterstiefeln,

---

§. 55, 1. Schnaase, niederländische Briefe, S. 89.

dargestellt, welcher neben einer jungen Dame beim Frühstück sitzt. Er bietet ihr, ziemlich ungenirt, eine Hand voll Gold an; sie war eben im Begriff aus der zierlichen Kanne ein Weinglas für ihren gestrengen Gast zu füllen und blickt nun zaudernd, man weiss nicht: ob unschlüssig, bei dem verfänglichen Anerbieten vor sich hin. — Eine der anmuthigsten Compositionen Terburg's befindet sich in zwei trefflichen Exemplaren in den Museen von Berlin und von Amsterdam; sie ist u. a. aus Goethe's Wahlverwandschaften (wo sie als lebendes Bild dargestellt wird) bekannt: „Einen Fuss über den andern geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weissem Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Dass jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist." Auch hier interessirt es den Beschauer, sich den Gegenstand der Unterhaltung und deren etwanige Folgen auszumalen. Das Bild in Amsterdam ist etwas breiter wie das in Berlin, und in der Erweiterung noch ein Hund angebracht, der jenem, jedoch zum Vortheil der Composition, fehlt; die Ausführung in beiden ist gleich trefflich, nur das in Amsterdam minder gut erhalten. — Ausser den Bildern, wie die eben beschriebenen, finden sich übrigens auch verschiedene von Terburg, die wiederum nur mehr auf die Darstellung allgemeiner Zustände der feinen Gesellschaft gerichtet sind, doch in diesen eben dieselbe Naivetät der Auffassung und Anmuth der Darstellung zeigen. Einige anmuthige Bilder der Art in der Gallerie von Wien. Auch sind verschiedene vorzügliche Portraitbilder dieses Meisters vorhanden.

§. 56. Einige Jahre jünger als Terburg ist ein zweiter

sehr vorzüglicher Meister dieses Faches, **Gerhard Dou** (Dow, Douw, — geb. 1613, gest. 1680). In Rembrandt's Schule gebildet, scheint Dou von diesem Künstler vorzüglich die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels empfangen zu haben; im Uebrigen jedoch hat er dessen phantastisches und effektvolles Wesen verlassen und sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise ausgebildet. Die Gegenstände, welche Gerhard Dou mit besondrer Vorliebe darzustellen pflegt, bewegen sich insgemein in dem engen Kreise des gemüthlichen Verkehrs der Familie; es ist keine Handlung, der sich, wie bei Terburg, das Element verborgener leidenschaftlicher Interessen beimischt, es sind nur die Beziehungen einer schlichten, stillen Häuslichkeit, die Zustände friedlicher und freundlicher Gewöhnung, die uns in seinen Bildern entgegen treten. Die Ausführung ist, wie es unter solchen Umständen erfordert wird, äusserst sauber und vollendend, ohne jedoch bei dieser höchsten Feinheit in Aengstlichkeit oder Befangenheit auszuarten; die mannigfaltigen Nebendinge sind mit derselben Liebe behandelt, denn sie bilden ein nothwendiges Mittelglied im häuslichen Verkehr und der tägliche Umgang mit ihnen hat ihnen ein selbständiges und für sich gültiges Interesse aufgeprägt. Die Anordnung ist demgemäss auch so, dass diese Nebendinge in zierlicher Zusammenstellung in der Regel einen bedeutsamen Theil des Bildes einnehmen: oft blickt man durch ein Fenster, auf dessen Rand allerlei Geräth nebeneinander liegt, in das Treiben des Hauses hinein. Oft ist das Gemüthliche, heimlich Beschlossene desselben durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch mehr hervorgehoben: in der Behandlung zierlicher Lichteffekte der Art hat es Gerhard Dou ebenfalls zur höchsten Meisterschaft gebracht. So sind in seinen Bildern zwar häufig wiederum die niederen Classen der Gesellschaft, Hausmägde, Verkäuferinnen täglicher Bedürfnisse u. dergl. m. dargestellt, aber es ist hierin durchaus keine Hinneigung zu dem Burlesken und Ungefugen der Bambocciaden-Maler; ja, wo sich Gerhard Dou vielleicht im einzelnen Falle einer solchen Richtung

nähert, merkt man alsbald das Absichtliche und Gezwungene. Auch das Gegentheil, das Leben des feineren Salons, die Darstellung poetischer Gestalten, eignet sich nicht für seine eigenthümliche Richtung, und wenn er dergleichen zwar mehrfach versucht hat, so sind auch hier die Resultate nicht glücklich zu nennen; der Ausdruck geistigen Inhalts bleibt hier mehr oder minder hinter den technischen Verdiensten zurück.

2. Gerhard Dou's Bilder waren seit der Zeit ihres Entstehens sehr gesucht und es dürfte schwerlich eine Sammlung holländischer Kabinetbilder zu finden sein, in denen nicht ein oder ein Paar derselben als vorzüglichste Zierde aufbewahrt werden. Die Gallerieen seines Vaterlandes, die deutschen Gallerieen von Dresden, München, Wien, Berlin u. s. w., das Museum von Paris, die englischen Sammlungen sind reich an diesen kleinen Schätzen. Hier sieht man ein Fenster gemalt, aus dem eine Magd einen Küchentopf ausschüttet; dort ein andres, an dem sie mit der Zubereitung der Speisen beschäftigt ist; dort ein drittes, aus dem sie mit brennendem Licht in die Nacht hinein leuchtet und lächelt. Hier blickt man durch das Fenster in das Atelier des Malers hinein, dort in
3. das freundliche Zimmer einer alten Spinnerin. In einem Bilde des Pariser Museums sieht man den Laden einer Gewürzhändlerin mit seinem mannigfach übereinander gebauten Geräth, und Leute vor dem Ladentisch, denen die Händlerin das Ver-
4. langte zuwiegt. In einem Bilde der Münchner Gallerie ist es das Gewölbe einer Kuchenbäckerin, vom Kerzenlicht beleuchtet, und eine Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt
5. hat und unter den Waaren das Nöthige aussucht. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar: die Köchin öffnet so eben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist, in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. U. dergl. m. — Ein sehr liebens-

würdiges Gemälde befindet sich in dem Haager Museum. Es 6.
stellt ein geräumiges Zimmer dar, bürgerlich, ohne grosse
Pracht, aber alles höchst ordentlich und reinlich, zu den Sei-
ten die mannichfaltigen Bedürfnisse der Wirthschaft zusammen-
gestellt; durch das geöffnete Fenster blickt man auf die festtäglich
beleuchtete Gasse hinab; daran sitzt die junge Hausfrau, im einfa-
chen Hauskleide, mit frischen regelmässigen Zügen, mit häuslicher
Arbeit beschäftigt; neben ihr eine Wiege mit dem kleinen Säug-
ling, den das ältere Schwesterchen freundlich betrachtet. — Ein
andres, höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der „Mäd- 7.
chenschule" bekannt und durch den meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Museum von Amsterdam. Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, welcher seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, welche fast jedes durch ein eignes Lichtstümpfchen erleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher fast zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. — Ein 8.
Gemälde des Pariser Museums, von etwas bedeutenderen Dimensionen als gewöhnlich, lässt in das Zimmer einer reicheren Familie, durch zierlichere Meubles und Geräth geschmückt, hineinblicken. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau; vor ihr kniet die Tochter, indem sie ihr weinend die Hand küsst, die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt, phantastisch costümirt, indem er, gegen das Fenster gewandt, die Flasche mit dem Wasser betrachtet. In diesem Bilde ist ein mehr aufgeregtes Gefühl, als gewöhnlich bei Gerhard Dou, dargestellt, aber das Ganze doch wiederum in seiner milden, sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein
Bild der Münchner Gallerie von ähnlich grösserer Dimension, 9.

---

§. 46, 7. v. Quast, im Museum, 1834, No. 45, S. 371.

ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Gerhard Dou's ihren Werth giebt.

10. Einzelne Darstellungen, bewegen sich, wie gesagt, auch in den Kreisen der höheren Gesellschaft; sie enthalten meist eine oder ein Paar Figuren, bei denen es dem Künstler zumeist um die Nachahmung kostbarer Stoffe zu thun ist. Ein Lieb-
11. lingsgegenstand des Meisters, den er öfter wiederholt hat, ist ein Einsiedler, in seiner Felshöhle betend; aber auch hier sind es insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren u. dergl., welche ein näheres Interesse erwecken. Die Gallerie zu München besitzt drei verschiedene Darstellun-
12. gen dieses Gegenstandes. Noch weniger befriedigen die eigentlich idealen Darstellungen, z. B. seine büssende Magdalena (in Berlin und in Dresden), welche ganz ausserhalb seiner Sphäre liegen.

1. §. 57. Der Weise des Terburg und der des Gerhard Dou folgten verschiedene andre Künstler, die, wenn sie auch im Allgemeinen nicht die Vortrefflichkeit dieser beiden erreichten, doch in einzelnen Fällen sehr Artiges und Anmuthvolles hervorgebracht haben. Bei ihnen wechseln insgemein die gemüthlichen Scenen des Familienlebens und ähnlicher Verhältnisse mit Darstellungen aus dem Treiben der feineren Gesellschaft, auch wohl mit einzelnen idealen Gegenständen, ohne dass bei dem einen oder dem andern eine besondere Richtung zu dieser oder jener Auffassungsweise als vorherrschend zu bezeichnen wäre. Zu den liebenswürdigsten Künst-
2. lern, von denen hier die Rede ist, gehört Gabriel Metzu (1615 — 1658), der in Scenen des niederen wie des höheren Verkehrs gleich unbefangen, von ebenso sauberer wie unge-
3. zwungener Vollendung erscheint. Das Berliner Museum besitzt unter seinem Namen ein sehr anziehendes Gemälde von verhältnissmässig bedeutenden Dimensionen, welches der Auffassungsweise des Terburg verwandt ist. Es ist eine Dame in

blauseidnem Kleide und Pelzüberwurf; sie sitzt ermattet in einem Lehnstuhl, das Gesicht und Auge emporgerichtet, so dass man die reinen edlen Züge des Profils klar entfaltet sieht; sie ist blass, und schmerzlich zuckt es um ihren Mund, doch voll ruhiger Ergebung. Vor ihr steht der Arzt in schwarzem Doktortalar und mit der Alongenperücke, ein tröstlich mildes Gesicht; er hat den schönen Arm der Kranken gefasst, um ihren Puls zu fühlen; zugleich zeigt er empor nach einem Portrait, welches an der Wand hängt und einen Herrn in stattlicher Offizierstracht vorstellt. Es scheint der Gemahl zu sein, dessen lange Abwesenheit die Verlassene krank gemacht hat; der Arzt scheint seine baldige Rückkehr zu versprechen. — In derselben Gallerie ist von Metzu das Portrait-Bild einer 4.
holländischen Patricierfamilie, voll prunkhaften, bürgerlich unbedeutenden Stolzes. — Im k. k. Museum von Wien befindet 5.
sich ein Bild von Metzu, welches der Weise des Terburg nahe verwandt ist; es stellt eine Spitzenklöpplerin und neben ihr einen jungen Herrn dar, und lässt auf ein anziehendes Verhältniss zwischen beiden schliessen. — In den Gallerieen von 6.
Dresden und München, im Museum von Paris u. a. m., sieht man von Metzu Scenen aus dem wirthschaftlichen Treiben der Familie.

Ein sehr productiver Künstler ist Franz van Mieris 7.
(1635—1681), Schüler des Gerhard Dou. Mieris fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine saubere Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortrat, genügt nicht, um diesen Mangel zu verdecken. Bedeutender ist Mieris dagegen in den Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, dass eben dieselbe feine Ausführung nicht unstatthaft erscheint. Die Münchner Gal- 8.
lerie hat treffliche Beispiele der Art; eins der anziehendsten stellt zwei grosse Stiefeln und allerlei andres Kostüm auf dem

Tisch einer Herberge liegend dar, und im Hintergrunde den Herrn dieser Dinge, den Künstler selbst, im Gespräche mit der Wirthin. Auf einem andren der Art erblickt man einen Soldaten, halbe Figur, der eine Tabackspfeife in der Hand hält und den Rauch in jovialer Laune in die Höhe bläst. —

9. Nächst der Münchner Gallerie ist besonders die der Uffizien zu Florenz (die überhaupt eine interessante Sammlung von Werken der Holländer besitzt,) reich an Bildern dieses Künst-

10. lers. — Der Sohn des Franz, **Wilhelm van Mieris**, ist dem Vater in Bezug auf saubere Ausführung ähnlich, doch tritt bei ihm der Mangel des Naiven noch in ungleich höherem Maasse hervor.

11. Ein Künstler verwandter Richtung ist **Caspar Netscher** (1639—1684). In vornehmeren Scenen, und insbesondere in Darstellungen, welche ihrem Gegenstande nach der Historienmalerei angehören, fehlt es auch ihm an der unbefangenen, naiven Auffassung und er erscheint nicht selten manierirt. Dagegen hat er in Bildern, welche die einfachere Darstellungsweise des Gerhard Dou befolgen, sehr Treffliches und Anzie-

12. hendes geleistet. — Aehnlich sind **Peter van Slingelandt**, ein Schüler Gerhard Dou's, **Nicolas Verkolje**, u. a. m. —

13. Unter diesen Künstlern ist auch **Gottfried Schalken**, ebenfalls ein Schüler Gerhard Dou's, anzuführen. Die Meisterschaft dieses Künstlers besteht in der Darstellung zierlicher Lichteffekte, die er, nach dem Beispiele seines Lehrers, zumeist mit besonderer Vorliebe angewandt hat. Doch ist er nur zu häufig, besonders wenn er ideale Gegenstände behandelte, ins Manierirte verfallen; ein Hauptbild der Art, in der

14. Münchner Gallerie, stellt die klugen Jungfrauen mit ihren hellbrennenden Lampen, und die thörichten Jungfrauen, deren Lampen so eben erlöschen, dar. In andren Bildern zeigt sich jedoch auch bei ihm nicht selten eine anziehend naive, zum

15. Theil launige Auffassung, wie z. B. in einem Bilde des Haager Museums: ein Arzt, der von einer jungen Dame in Gesellschaft ihres Vormundes besucht wird und eine Ursache der Krankheit des schönen Mündels angiebt, welche diese weinen

und den Vormund höchlichst erstaunen macht. — Im Berliner 16.
Museum befindet sich ein eigenthümliches Bildchen dieses Meisters von unübertrefflicher Anmuth. Es ist eine Landschaft, eine stille holländische Gegend mit breiten weidenbepflanzten Kanälen; ein Knabe sitzt vorn unter einem alten Weidenbaume und angelt; dem gegenüber ein Busch gelber Wasserlilien, auf denen Schmetterlinge ruhen. Der Himmel ist mit abendlich dunkelnden Wolken umzogen; in der Ferne zieht ein einsames Segel vorüber. — Den manierirten Bildern Schal- 17.
ken's und andrer gleichzeitiger Maler dieses Faches sind die schon oben genannten Künstler Eglon van der Neer, Adrian van der Werff u. a. in ihren Genrebildern verwandt. —

Unter den späteren Genremalern ist hier endlich noch 18.
Peter van Hooghe (1659 — 1722) anzuführen, der sich durch eine schlichte Auffassung und gediegene, kräftige Ausführung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er pflegt insgemein das Innere eines stillen Wohnzimmers darzustellen, in welches das Sonnenlicht durch Fenster oder Thüre hereinfällt und so über das Ganze einen eigen festtäglichen Glanz verbreitet; die stille Beschäftigung der Personen, welche sich in diesen Zimmern befinden, erhöht den Eindruck des Ganzen, welches überall einen reinen, ungestörten Frieden athmet. Die Galleriecn von Dresden, München u. s. w. haben interessante Beispiele von 19.
Bildern dieses Meisters, die nicht eben häufig vorkommen.

Dritter Abschnitt.

Landschafts-Malerei.

§. 58. Die Landschaft, welche in den historischen Bil- 1.
dern der altflandrischen Schule als ein so bedeutendes Element hervorgetreten war, hatte sich in den letzten Verzwei-

gungen dieser Schule, im Anfange des sechzehnten Jahrhun derts, bereits in einer gewissen Selbständigkeit geltend ge macht. (Vergl. oben §. 38.) Doch waren diese Bestrebunge bei dem Untergange der Schule nicht weiter fortgesetzt wor den. Die italienisirenden Manieristen des 16ten Jahrhunderts die vornehmlich auf eine ideale Behandlung menschlicher For men ausgingen, verliessen den heimathlichen Boden der unbe fangen gemüthvollen Naturanschauung; Darstellung des Natur lebens ward ihnen fremd, und es finden sich nur ganz verein
2. zelte Bestrebungen der Art. Als Beispiel möge hier ein inte ressantes Bildchen des Berliner Museums von Corn. Matsy (1543) genannt werden, eine Landschaft von ungemein milden spätherbstlichem Charakter, in der jedoch die ziemlich burlesk Staffage mit dem Ernst der landschaftlichen Auffassung unan genehm contrastirt.

3. In voller Selbständigkeit und Bedeutsamkeit erscheint di Landschaft zuerst am Schlusse des sechzehnten und in de ersten Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehm lich in der Schule von Brabant, wo gleichzeitig eine neu kräftige Historienmalerei durch Rubens ins Leben gerufe wurde. Zwischen beiden Gattungen herrscht hier eine, ge wiss nicht zufällige Uebereinstimmung: dieselbe Ursprünglich keit, dieselbe sinnliche überquellende Derbheit in der Land schaft wie im historischen Gemälde. Nur besitzt erstere noc den Charakter einer grösseren Jugendlichkeit; sie hat sich, b auf wenige Ausnahmen, ohne eigentliche Schule bilden mü sen, und indem sie die Fülle der sich aufdringenden Erscheinungen der Natur zu umfassen strebte, so verliert sie sich häu fig noch in dem Reichthum der einzelnen Gegenstände. Letz teres jedoch nicht in dem Grade, wie es bei jenen ältere Meistern im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts (Patenier un Herri de Bles) der Fall gewesen war: ein Bestreben, diese Reichthum zusammenzuhalten, ist allerdings sichtbar, aber e tritt mehr nur in äusserer Weise hervor, so dass das Ganz in Folge dessen, oft einen gewissen dekorativen Charakter an nimmt. Die Farben sind insgemein in reichem Glanze, da

Laub im lebhaftesten Grün, der Baumschlag conventionell behandelt, ebenfalls in dekorativer, nicht selten tapetenartiger Weise. Alles dies tritt natürlich mehr hervor, wo der Künstler die Ausführung poetischer Compositionen beabsichtigt hatte, während in der Darstellung heimischer, beschränkter Lokalitäten sich bereits eine schlichtere, minder befangene Auffassungsweise ankündigt.

Zu den bedeutendsten Künstlern der in Rede stehenden 4.
Landschaftschule gehört **Johann Breughel** (1569 — 1625) der zum Unterschiede von den anderen Künstlern dieses Namens (seinem Vater und Bruder, Peter Br. dem älteren und jüngeren) gewöhnlich der **Sammt- oder Blumenbreughel** genannt wird. Ein Gegenstand, welchen dieser Künstler mehrfach behandelt hat und der überhaupt die Gesammt-Richtung der Schule charakterisirt, ist das Paradies, — die grösste 5.
vorzüglichste Darstellung in dem Museum im Haag. Die Gegend ist hier im reichsten Pflanzenwuchse dargestellt; an beiden Seiten ziehen sich dichte Baumgruppen bis gegen die Mitte, wo wir durch eine Oeffnung die Tiefe des Waldes und das Feld, und darauf das saftige Grün der jugendlich üppigen Vegetation in allen Abstufungen bis zum scharfen Lichte gewahr werden. Die Gestalten der Ureltern sind auf diesem Bilde von Rubens Hand, wie sehr häufig die Staffage auf Breughel's Bildern von den Historienmalern seiner Zeit gemalt ist. Aehnliche Darstellungen an verschiedenen Orten, in der Gall. 6.
Esterhazy zu Wien, im Berliner Museum u. s. w. Das Berliner Museum enthält ausserdem noch verschiedene Waldland- 7.
schaften, von denen einzelne bereits eine minder üppige Vegetation und freiere Behandlung zeigen. Die Schleissheimer 8.
Gallerie hat einen grossen Reichthum Breughel'scher Bilder, die auf eine schlichte Weise mehr in die lokalen Verhältnisse der Heimath einführen. — Ausserdem hat sich Joh. Breughel 9.
oft gefallen, die dem Stillleben angehörigen Dinge, Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher Art in zierlicher Vollendung zu malen, und solche Darstellungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu verbinden, denen

es aber noch ungleich mehr, wie seinen Landschaften, an To-
10. talwirkung fehlt. Die Münchner Gallerie besitzt von ihm einen grossen Blumenkranz, in dessen Mitte von Rubens eine Madonna mit dem Kinde gemalt ist. Andre Darstellungen der Art: das Reich der Flora, das Reich des Vulkan, u. a. m.
11. besitzt die Gallerie von Sanssouci in namhafter Anzahl. — Ueberhaupt sind die Darstellungen dieses Künstlers nicht sel-
12. ten; selbst in Italien besitzt die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand deren eine grosse Menge. — Unter den Schülern und Nachahmern des Joh. Breughel sind
13. Jacob Fouquiers und Peter Gyzens, letzterer durch eine eigne Anmuth und Grazie, ausgezeichnet; das Berliner Museum besitzt Beispiele ihrer Leistungen.

14. Roland Savery (1576—1639) erscheint dem Breughel in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich in seinen Landschaften (wenigstens in einzelnen Fällen) bereits eine ernstere Stimmung, im Gegensatz jenes äusserlich dekorativen Elementes, bemerkbar. Wenn dieser grössere Ernst in Dar-
15. stellungen des Paradieses (im Berliner Museum) oder des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes durch sein Saitenspiel herbeilockt (im Haager Museum) weniger hervortritt, und es dem Maler in solchen Bildern fast mehr um eine kunstreiche Darstellung der verschiedenen Thiergattungen, darin er Meister war, zu thun ist, so finden sich doch zugleich andre
16. von grosser innerer Bedeutung. Zu diesen gehört namentlich eine zweite Landschaft des Berliner Museums. Es ist ein wilder Eichenwald; verdorrte, vom Sturm gebrochene Bäume, andre, die ihre entblössten Wurzeln weithinstrecken, bilden den Vorgrund; eine Zigeunerfamilie bereitet hier ihr Mittagsmahl; ein Weg führt in den Wald hinein und an den Spiegel eines heimlich umschlossenen See's, an dessen Ufer man ein einsames Hirschlein erblickt; seitwärts öffnet sich eine Aussicht in ferne Berggegenden. Das Bild athmet die geheimnissvollen Schauer, welche der Mensch der noch unbesiegten Natur und ihrem selbständigen Schaffen gegenüber empfindet.

Ein dritter eigenthümlicher Künstler dieser Richtung ist

David Vinckebooms. Auch er zeigt in seinen Waldbil- 17.
dern einen grösseren Ernst, einen dunklern Ton als Breughel, aber nicht diejenige bedeutsame Stimmung, welche man bei Savery erkennt. Vorzüglich ist er in Darstellungen des niederländischen Dorflebens, in denen er Natur und Volk zu einem fröhlichen Ganzen zu verschmelzen und das Ruhige, Gemüthliche des heimischen Bodens trefflich aufzufassen weiss. Das Berliner Museum besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Gemälde. — An Vinckebooms und die vorgenannten Künstler 18.
schliesst sich noch eine namhafte Reihe niederländischer Landschaftsmaler derselben Zeit an, die in ähnlicher Weise gemalt haben: Gilles van Coningsloo, Adrian Stalbemt, Peter Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter, u. a. m. — Derselben Richtung in technischer Beziehung angehörig, in der Auffassungsweise aber von den genannten sehr verschieden, ist ein andrer Zeitgenoss: Judo- 19.
cus de Momper. Er hat etwas originell Phantastisches in seinen Darstellungen, indem er die Natur nicht selten von ihrer Kehrseite, in capriciösen Gestaltungen und noch mehr in einer wunderlichen, ich möchte sagen: misslaunigen Farbenstimmung auffasst. Ein hastig gefegter Farbenauftrag, der mehr andeutet als ausführt, entspricht zur Genüge diesem abenteuerlichen Wesen. Weite Niederblicke auf frostige, bläuliche Ebenen, kalkige Felsen im Vorgrunde, Höhlen mit Eremiten u. dergl. findet man gewöhnlich auf seinen Bildern dargestellt. Das Museum von Berlin, die Gall. Esterhazy zu 20.
Wien u. a. besitzen hervorstechende Beispiele dieser Art und Weise.

Wenn bei der Mehrzahl der betrachteten Leistungen im Fache der landschaftlichen Kunst ein gewisses conventionelles Streben, ein mehr dekoratives Element vorherrschend war, so trat auch hier Rubens mit seiner unmittelbaren Auffassung 21.
des Lebens, mit seiner Richtung auf Charakteristik und Individualisirung überzeugend und siegreich entgegen. Seine Landschaften enthalten insgemein Scenen der niederländischen Natur, in denen die Bildung des Terrains, das Eigenthümliche

des Pflanzenwuchses, die Bewegung der Lüfte u. dergl. in meisterhafter Weise dargestellt ist; überall dieselbe Saftigkeit und Frische, dasselbe volle, üppige Leben, dieselbe Kraft und enthusiastischer Schwung wie in seinen Historienbildern. Ebenso sind auch seine seltneren Darstellungen italienischer oder spanischer Natur in der vollen Eigenthümlichkeit des Landes gehalten. Die Gallerie von München, die des Palastes Pitti in Florenz, mehrere englische Sammlungen, ebenso die Museen von Dresden und Paris enthalten bedeutende Beispiele seiner Leistungen in diesem Fache. — Unter den Künstlern, welche der Weise des Rubens folgten, ist zunächst **Lucas van Uden** anzuführen, dessen Rubens sich häufig zur Ausführung landschaftlicher Gründe in den historischen Bildern bediente; doch sind die selbständigen Landschaften dieses Malers (Hauptbeispiele in der Schleissheimer Gallerie), wenngleich sie die allgemeine Richtung auf die Auffassung besonderer Lokale zeigen, im Ganzen ziemlich nüchtern gehalten. — Sodann gehört hieher **Peter Snayers**, von dem u. a. ein treffliches Bild, eine öde Sandlandschaft mit braunen herbstlichen Bäumen darstellend, im Berliner Museum vorhanden ist.

---

§. 59. Während sich solcher Gestalt eine eigenthümliche Landschaftschule in Brabant bildete, traten gleichzeitig auch andre Bestrebungen in diesem Fache der Malerei hervor, die ihren Sitz in Italien hatten und die durch das Studium italienischer Natur und durch italienisch idealisirende Auffassungsweise eine nicht minder eigenthümliche Richtung annahmen.

Bestimmt wurde diese Richtung zunächst durch italienische Meister. Schon **Giorgione** und **Tizian** hatten Beispiele eines bedeutsamen Hervortretens der landschaftlichen Composition gegeben, doch waren dieselben ohne sonderliche Nachfolge geblieben. Erst **Annibale Caracci**, der Reformator der italienischen Kunst am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, trat auch in dieser Beziehung wieder bedeutsamer auf. Es ist bereits früher (Bd. I. §. 106, 17. 18.) auf seine Leistungen in diesem Fache der Kunst hingewiesen und

ie mit dem Charakter „geistreicher Dekorationen" bezeichnet
vorden. Hier ist hinzuzufügen, dass jenes dekorative Element
edoch wesentlich von dem der niederländischen Schule ver-
chieden ist. Bestand dasselbe bei der letzteren vorzugsweise
n dem Reichthum des Pflanzenwuchses und demgemäss in glän-
ender Fülle der Färbung, so tritt bei Ann. Caracci mehr das
Element der Form, dem Charakter der italienischen Natur ent-
prechend, hervor. Bedeutsame Bergzüge, wie sie die Rücken
er Apenninen bei Bologna, die Umgebungen der römischen
Campagna u. s. w. enthalten, bestimmen den eigenthümlichen
Charakter seiner Gemälde, die auf den Beschauer den Ein-
druck einer grossartigen Ruhe ausüben. Wie sodann diese 3.
Weise landschaftlicher Darstellung von den Schülern der Ca-
racci, von Dominichino, Albani, Guercino, Grimaldi,
e nach ihren besonderen Eigenthümlichkeiten weiter gebildet
wurde, ist ebenfalls schon angeführt worden. (Bd. I, §. 107,
0; 108; 110, 0; 111, 7.)

Gleichzeitig mit Annibale Caracci lebten in Rom einige
nordische Künstler, in deren Werken man eine gewisse Ver-
indung jener Auffassungsweise der niederländischen Land-
schaftsmalerei mit der der Caracci'schen Schule wahrnimmt,
o jedoch, dass die letztere im Wesentlichen vorherrscht. Der
älteste von diesen ist Paul Bril (1554—1626), aus Antwer- 4.
pen gebürtig. Er steht der überströmenden Fülle und Lebens-
ust seiner niederländischen Zeitgenossen mit einer edleren
Mässigung und einem eigenthümlich elegischen Gefühle gegen-
über. Seine Bilder athmen, ohne zwar eigentlich erhaben zu
sein, eine feierliche Ruhe, ein klares, gleichmässig vorgetra-
genes Gefühl, und die Ruinen verfallener römischer Herr-
lichkeit, welche er gern in ihnen darstellt, stimmen zu einer
ernsten Wehmuth. — Das Berliner Museum besitzt von ihm 5.
verschiedene Gemälde, zum Theil von vorzüglichem Werth;
besonders trefflich das eine, welches einen breiten Strom mit
seinen stillen Ufern darstellt und einfach und schlicht gemalt
ist. — Zwei höchst ausgezeichnete Landschaften befinden sich 6.

§. 59, 4. H. Meyer in Goethe's Werken, Bd. 44, S. 232.

in der Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz. Die eine stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar; die Gegend ist schön gedacht, einfach, grossartig und gleichwohl gefällig; der Farbenton kühl, aber in Uebereinstimmung mit dem Charakter früher Morgenzeit; die Bäume von sanftem Lufthauche leicht bewegt; das Ganze von ruhiger, angenehmer Wirkung. Das andre Bild stellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldstrom zwischen Gestein und Felsen sich schäumend durchdrängt.

7. Etwas später blühte **Adam Elzheimer** (1574 — 1620), aus Frankfurt gebürtig. Mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer verbindet dieser Künstler eine sehr eigenthümliche Auffassung. Seine Bilder haben einen miniaturartigen Charakter, als ob man durch ein verkleinerndes Glas in die Natur hinausblickt. In dem kleinen Raume seiner Tafeln ist eine Aussicht über weit geöffnete, höchst mannigfaltige Gegenden; vielfältig bricht sich das Licht; dunkel beschattete Wäldchen und hellglänzende Wasserflächen, Berg und Thal wechseln auf das Anmuthigste, und das Auge, in einiger Ferne durch die Harmonie dieser kleinen Welt erfreut, verliert nichts, wenn es sich nähert, um nun auch bis ins Einzelnste Ausführung oder doch geistreiche Andeutung zu bemerken. Dabei fehlt es nicht an mannigfach zierlicher Staffage, die sich theils der Landschaft mehr unterordnet, theils auch wohl als die Hauptsache im Bilde erscheint. Hier ist es eine heilige Familie, die durch eine stille Mondscheinlandschaft hinzieht; dort ein reicher Wald, in welchem Johannes der Täufer zu dem versammelten Volke predigt; dort ein nächtliches Feuerbild und im Vorgrunde Aeneas, der die Seinigen der brennenden Stadt entführt. In einzelnen Fällen gehören die Bilder Elzheimer's auch ganz dem Fache der Historienmalerei an, immer aber herrscht bei ihnen dieselbe feine Be-
a. handlung vor. Die Münchner Gallerie, die der Uffizien zu Florenz, die Gallericen von Wien, u. a. m. besitzen zahlreiche Werke seiner Hand.

---

§. 59, 7. Schnaase, niederländische Briefe, S. 26.

Ein Nachahmer des Elzheimer war **Cornelius Poelenburg** (1586 — 1660). Er stellt zumeist römische Gegenden mit Ruinen und mit idyllischer oder mythischer Staffage dar; doch fehlt ihm in der Regel der liebenswürdige, zarte Sinn seines Vorgängers, und seine Bilder haben wiederum mehr nur einen äusserlich dekorativen Charakter. — Seine Schüler **Johann van der Lys** und **A. Cuylenburg** sind noch ungleich weniger erfreulich.

§. 60. Eine bedeutsamere Förderung erhielt die durch Ann. Caracci und seine Schüler eingeleitete Richtung der landschaftlichen Kunst durch den Franzosen **Nicolas Poussin** (1594 — 1665). Die Verdienste dieses Künstlers in der Historienmalerei werden später, bei Betrachtung der französischen Kunst, besprochen werden; seine Einwirkung auf die Gesammt-Entwickelung der Landschaft ist indess zu wichtig, als dass dieselbe (wie auch die mehrerer folgender Künstler) hier übergangen werden dürfte. Poussin's Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen auch hier wiederum vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe, gehalten ist. In der Anordnung, seien es Ebenen, von Bergzügen umgränzt, oder hochgewölbte Baumpartieen, welche den Hauptbestandtheil des Bildes ausmachen, zeigt sich stets eine bedeutungsvolle Gruppirung; den Mittelpunkt bilden insgemein mehr oder minder reiche Architekturen im Style des classischen Alterthums. Die Staffage besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben gemessenen Weise, wie die auf Poussin's historischen Bildern, gezeichnet sind. Man hat diesen Styl der Landschaft mit dem Namen des **heroischen** bezeichnet, und allerdings tritt dem Beschauer hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenigen Bedürfnissen und edlen Gesinnungen entgegen. Die Natur steht noch in ihrer erhabenen Ruhe, in der Mannigfaltigkeit ihrer eigenthüm-

§ 60, 1. Goethe's Werke, Bd 41, S. 243

lichen Gestaltungen, dem Treiben des Menschen gegenüber; von Feld- und Gartenbau ist keine Spur, nur hie und da erblickt man eine Schaafheerde, als auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend; die menschlichen Wohnungen sind würdig und anständig, aber ohne Bequemlichkeit und ohne das Behagen an einem gemächlicheren Zustande des Lebens. Das Ganze, wenn auch die zarteren Wirkungen des Lichtes und der Luft noch ausgeschlossen bleiben, bringt gleichwohl in dem Beschauer das Gefühl einer ernsten, gesammelten Stimmung hervor. — Poussin's landschaftliche Gemälde, in denen sich die angegebenen Motive in mannig-
3. facher Weise wiederholen, finden sich in verschiedenen Gallerieen zerstreut, namentlich in denen von England, eine sehr
4. bedeutende Anzahl trefflicher Werke in der Gallerie Doria zu Rom.

5. Der nächste Nachfolger und Schüler des Nicolas Poussin im Fache der Landschaftsmalerei war sein Schwager Caspar Dughet, der insgemein unter dem, von jenem angenommenen Namen Caspar Poussin bekannt ist. Im Allgemeinen zeigt dieser Künstler dieselbe Richtung auf eine bedeutsame Auffassung der Form, und in seinen früheren Werken schliesst er sich mit ziemlicher Entschiedenheit an die Art und Weise seines Lehrers an; später jedoch wusste er mit derselben zugleich hervorstechende Eigenthümlichkeiten zu verbinden. Es ist das Leben und Wirken der Luft, der schaffende, ernährende Athem der Natur, — das, was man eigentlich das Leben der Landschaft nennen dürfte, was in seinen Werken zuerst mit bedeutender Entschiedenheit hervortritt. So mildert sich in den Gemälden seiner späteren Zeit der strengere Ernst seines Meisters in wohlthuender Weise; eine schönere Wärme erfüllt seine Landschaften, Laub und Gewächse erfreuen sich einer grösseren Saftigkeit und Frische; heitere, duftige Fernen ziehen den Blick des Beschauers ins Weite; das Ganze hat, bei aller Grösse der Composition, die insgemein den Styl des Heroischen beibehält, doch einen heiteren, freien Charakter. Seine eigenthümliche Richtung auf die Darstellung der Luft

wirkungen äussert sich namentlich auch in verschiedenen Sturmlandschaften, die er ebenso mit grosser Meisterschaft zu behandeln wusste und darin er vornehmlich einen grossen Ruhm erlangt hat. — Die Oelgemälde des Caspar Poussin haben leider durch Nachdunkelung häufig einen Theil ihres Werthes verloren; in andren Bildern dagegen zeigt sich seine Eigenthümlichkeit mehr in ihrer ursprünglichen Weise. Dahin gehören die reichen Freskomalereien, mit denen er die Kirche s. S. Martino a' Monti zu Rom geschmückt hat und die, mit Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa versehen, einen heiteren Schmuck des heiligen Gebäudes abgeben; dahin eben so die bedeutende Anzahl grosser, in Leimfarben gemalter 7. Staffeleibilder, die sich in der Gallerie Doria zu Rom befinden. In derselben Gallerie sind von ihm auch verschiedene Oelgemälde vorhanden, zum Theil ebenfalls von vorzüglichstem Werthe. Ausserdem sind besonders das Museum von Madrid s. und die englischen Gallerieen reich an Werken seiner Hand, mehrere vorzügliche, meist aus Rom stammend, in der National-Gallerie von London.

Eine Nachahmung des landschaftlichen Styles der beiden 9. Poussin zeigt sich, ausser bei einem jüngeren Zeitgenossen, dem Franzosen Sebastian Bourdon, der die Absicht hatte, ein Universalgenie in der Malerei zu sein und wenigstens in einzelnen Fällen Ansprechendes zu leisten vermochte, — vornehmlich bei einigen Niederländern, welche dem Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören: Franz Millet (genannt Francisque), Johann Glauber (genannt Polydor), J. F. van Bloemen (genannt Orizonte), P. Rysbraeck u. a. m. Wenn bei diesen Künstlern freilich der innerliche Ernst und das energische Leben ihrer Meister in etwas abgeschwächt ist, so haben sie doch im Einzelnen (namentlich Glauber und van Bloemen) Treffliches

---

§ 60, s. *I celebri freschi di Gaspare Pussino nella chiesa di S. Martino a' Monti in Roma rappresentanti i miracoli fatti da' SS. Elia ed Eliseo inc. da Pietro Parboni. Roma* 1810.

und wohl Zusammengehaltenes hervorgebracht. Das Berlin
m. Museum besitzt von ihnen (mit Ausnahme des Milet) versch
dene, zum Theil recht ansprechende Bilder.

1. §. 61. Einige Jahre jünger als Nicolas Poussin war se
Landsmann Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claud
Lorrain genannt (1600 — 1682), dessen künstlerische Ent
wickelung wiederum Italien angehört, — der bedeutends
Meister der in Rede stehenden Richtung der landschaftliche
Kunst. Auch bei ihm sind es zunächst die Formen der itali
nischen Natur, welche dem Beschauer entgegen treten, ab
das Enge, Umschlossene, streng Begränzte der Poussin'sch
Gemälde verschwindet, das Auge schweift über weite Ebene
und mannigfache Gründe hinaus, oft bis an den Saum d
Oceans. Die Linien sind klar und in harmonischer Ruhe g
führt, doch tritt das Element plastischer Gruppirung bei ih
weniger noch in den Formationen des Bodens hervor als
dem Schwunge sanftgewölbter Baumpartieen, welche den Vo
grund bilden und in denen vornehmlich der anmuthvolle Ba
der immergrünen Eiche (die zu Claude's Zeit häufiger als heu
tiges Tages um Rom verbreitet war) nachgeahmt ist. D
Architekturen,' die man auf seinen Bildern dargestellt sieh
gehören ebenfalls den Formen der classischen Kunst an, abe
eines Theils sind sie als Ruinen dem landschaftlichen Element
untergeordnet, anderen Theils, obgleich seltener, sind sie m
wundersamer Pracht ins Feenhafte umgestaltet, so dass in be
den Fällen der Charakter des eigentlich Wohnsamen verschwi
det. Alles dies jedoch sind nur die äusseren Motive der Dar
stellung in Claude's Bildern; sie dienen nur dazu, um das in
nere Leben und Schaffen der Natur in den Wirkungen de
Luft, wie bei Dughet, vor Allem aber in dem belebenden Glan
und Spiele des Lichtes vor die Augen des Beschauers zu füh
ren. Die Bewegungen des Laubes, der stille Zug leichten Ge
wölkes, das Rieseln der Gewässer, das Spiel der Wellen de
Meeres, die reinen Lüfte des Morgens, die sanften Nebel de
Abends, der Schimmer des Thaues auf den Gräsern, — Alle

ist in unmittelbarer Gegenwart vorhanden, Alles die Freude des Daseins bekundend. Ein zarter Duft scheidet Ferne von Fernen und lässt den Blick in ungemessene Weiten hinausschweifen, doch nur, um ihn wieder in die Wärme und die Fülle des Vordergrundes zurückzuführen. Alles ist von Licht erfüllt, Alles athmet eine beseligende Ruhe und Heiterkeit. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde; er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur eben mitbeschlossen sind.

Die Bilder aus Claude Lorrain's früherer Zeit unterscheiden sich von den späteren durch einen eigen bläulichen, kühleren Ton, was vielleicht als ein Zeugniss der Weise seiner künstlerischen Entwickelung (er erhielt seine erste Bildung durch einen Schüler des Paul Bril, A. Tassi) betrachtet werden dürfte. Als Beispiele dieser Richtung mögen ein Paar grosse Bilder der Münchner Gallerie erwähnt werden, beide mit den Figuren der Hagar und des Ismael staffirt: das erste eine Morgenlandschaft, in der die Sonne über dem Horizont des Meeres emporsteigt, das andre eine Abendlandschaft, ebenfalls mit der Aussicht auf das Meer; beide bereits in vollkommenster Klarheit und Reinheit des Tones. Ein Paar andre 3.
Bilder derselben Art befinden sich in der Gallerie Sciarra zu Rom. — In den späteren Werken verschwindet dieser bläu- 4.
liche Ton und macht der heitersten Wärme, dem anmuthvollsten Wohllaut sonniger Beleuchtungen Platz. Die Gallerie Doria zu Rom besitzt eine bedeutende Anzahl der schönsten 5.
Werke aus Claude's vollendeter Zeit; andre derselben Gattung findet man in der Gall. Sciarra ebendaselbst, im Museum von Neapel, in den Wiener Sammlungen (besonders Gall. Esterhazy), zu München, Dresden, Berlin, eine bedeutende Anzahl im Pariser Museum, in dem von Madrid, in der National Gallerie zu London und andren Sammlungen Englands u. s. w. — Vielfach jedoch tragen Copieen oder freie Nachahmungen Claude'scher Compositionen den Namen des Meisters. Schon

bei seinen Lebzeiten wurde mit solchen Nachahmungen, die unter seinem Namen gingen, ein einträglicher Handel getrieben: um diesem Unterschleif begegnen und den Liebhabern seiner Gemälde zeigen zu können, was von ihm componirt sei, sammelte Claude Lorrain die Skizzen seiner Gemälde (oder nach letzteren gefertigte Zeichnungen) in ein Buch, welches
1. er sein „Buch der Wahrheit" (Liber Veritatis) nannte. Dieses kostbare Werk befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Devonshire in England.

1. §. 62. Die idealisirende Darstellungsweise des ebengenannten Meisters erweckte von Seiten niederländischer Künstler (und zwar vornehmlich der Holländer) mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Man bemühte sich, auf ähnliche Weise durch Fülle des Lichtes, durch den Glanz der Lüfte und den verschwimmenden Duft der Fernen eine höhere Stimmung, eine Verklärung der umgebenden Naturformen hervorzubringen, und man brachte es, indem man sich theils unmittelbar an die Heiterkeit und Freiheit der Claude'schen Compositionen, theils mehr an die erhabneren Formen des Poussin'schen Styles anschloss, im Einzelnen zu sehr anmuthigen Erfolgen. Nur dürfte, als ein allgemeines Unterscheidungszeichen dieser Nachfolger, zu bemerken sein, dass jenes realistische Element der niederländischen Kunst, in der Art, wie es sich in Rubens Landschaften durchgebildet hatte, auch hier mehr oder minder in den Einzelheiten der Bilder nachklingt.

Zunächst ist unter den in Rede stehenden Künstlern der
2. Schüler des Claude Lorrain, der Niederländer Herrman Swanevelt (1620—1680 oder 90) zu erwähnen. Bei ihm zeigt sich ein grossartiger Sinn in der Composition, eine glückliche Nachahmung der Art und Weise seines Meisters, doch so, dass dessen harmonische Milde zuweilen durch eine gewisse Starr-

---

§. 61, 1. In Facsimile's herausgegeben als: *Liber Veritatis. Or a Collection of 200 Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of etc. Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom. London* 1774—77.

heit und Schwere des Details gebrochen erscheint. Gemälde
von ihm sind nicht häufig; in der Gallerie Esterhazy, sowie 3.
in der k. k. Gallerie zu Wien befinden sich einige derselben,
in denen man die vorzügliche Schule, darin sich Swanevelt
gebildet hatte, erkennt. Mehr als durch solche, hat er sich
durch eine bedeutende Anzahl geistreich radirter landschaft- 4.
licher Blätter bekannt gemacht.

Ein zweiter vorzüglicher Künstler derselben Richtung ist
Johann Both (1610 — 1651). Die Compositionen dieses 5.
Meisters haben insgemein wiederum etwas Volles und Reich-
gestaltetes. Felsen und breite, reichbelaubte Bäume wechseln
mit Aussichten in duftig verschwimmende Fernen; glänzendes
Abendlicht erfüllt seine Lüfte und giebt dem Ganzen insge-
mein den Ton einer ernsten Pracht. Die Behandlung ist breit,
mehr massenhaft und würdig. Die Staffage seiner Landschaf-
ten ist in der Regel von der Hand seines Bruders Andreas
(vergl. oben §. 53, 12.) und steht in erfreulichem Einklange
zu dem Charakter seiner Bilder, während hierin bei den Land-
schaften andrer Künstler häufig ein Missverhältniss wahrgenom-
men wird. Treffliche Bilder von ihm sieht man in den Gal- 6.
lerieen von Dresden, München, Berlin, Wien, in den römi-
schen Gallerieen Sciarra und Doria, u. a. O.

Adam Pynacker (etwas jünger als der eben genannte) 7.
steht der Richtung des Johann Both ziemlich nahe. Auch er
liebt grossartige Formen in Bergen und Bäumen, Glanz und
Duft in den Lüften. Im Einzelnen hat er in dieser Art Vor-
treffliches geleistet, wie z. B. ein Gemälde der Schleissheimer 8.
Gallerie (dessen Staffage durch einen Bauer zu Pferd und eine
weisse Kuh im Wasser gebildet wird), den Eindruck des hei-
tersten, klarsten Abends gewährt. Oft indess arbeitet er ab-
sichtlich auf einen gewissen glänzenden Effekt hin, und da in

---

§. 62, 4. Schildener: „H. Swanevelt in seinen geätzten land-
schaftlichen Blättern," im Museum, 1836, No 45, S. 360; — und
„Ueber die Bedeutung zweier radirter Landschaften von H. Swane-
velt," ebendas., No. 48, S. 383. (Vergl. „Berichtigung," No 50, S.
403.)

solchen Bildern die reinere Unmittelbarkeit des Gefühles fehlt, so erscheinen sie wiederum mehr in dekorativer Weise. Solcher Art ist die Mehrzahl seiner Bilder, die man in den verschiedenen Sammlungen verbreitet findet.

9. In ähnlicher Weise arbeiteten noch verschiedene andre Zeitgenossen: Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Johann van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher) Johann Lingelbach (ebenfalls ein Deutscher, in der Darstellung italienischer Seehafen und reichen Marktgewühles ausgezeichnet), Friedrich Moucheron, u. a. m., — während später, um den Schluss
10. des siebzehnten Jahrhunderts, dieselbe Richtung bereits in eine äusserliche Zierlichkeit der Composition und Ausführung, in eine bunt manierirte Färbung übergeht. Hieher gehören Cornelius Huysman, Albrecht Meyering, Isaac Moucheron u. a. m. —

Noch sind den Künstlern der eben besprochenen Richtung einige holländische Maler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Der bedeutendere von diesen ist Herr-
11. man Sachtleven (oder Zachtleven, 1609—1685), dessen landschaftliche Compositionen insgemein den Charakter der romantischen Ufer des Rheines tragen. Auch in ihnen schwebt ein eigenthümlich zarter Duft über den Gegenden; die Behandlung ist äusserst sauber, der Vortrag jedoch nicht immer frei von Manier. Bei einfacheren Darstellungen spricht sich in seinen Bildern eine anziehend schlichte, milde Stimmung aus, bei andren fehlt es jedoch oft an der nothwendigen Kraft in
12. Ton und Färbung. Die Dresdner Gallerie ist reich an Werken seiner Hand; auch anderwärts, wie zu Berlin, München, Wien u. s. w. sind sie nicht selten. — Dem Sachtleven ver-
13. wandt ist ein etwas späterer Künstler Johann Griffier; auch er stellt gern rheinische oder süddeutsche Gegenden in feinster Ausführung dar; doch ist er insgemein ungleich bunter und mehr manierirt. Das Berliner Museum besitzt von ihm

ein Paar Bilder von einer zarten Anmuth, wie sie selten gefunden werden.

Hieher gehört auch Johann Hackert (ebenfalls ein Hol- 14.
länder, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend), der sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte. In seinen Bildern herrscht zwar ein gewisser bräunlicher Ton vor, aber sie sind frei von manieristischen Effekten und tragen das Gepräge einer klaren, ernstgemässigten Stimmung. Das Berliner Museum hat u. a. ein treffliches Bild der Art.

---

§ 63. Diese idealisirende, sogenannt poetische Weise 1.
der landschaftlichen Darstellung hat einen Nebenzweig in den idyllischen Gemälden getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben und somit häufig einen Uebergang zum Fache des Genre bilden. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der, zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Man geht in diesen Darstellungen darauf aus, ruhige, mehr oder minder ideale Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten; der kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften dient dazu, dem Ganzen eine höhere Stimmung zu geben. Aufs Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Hieher gehört zunächst Johann Wynants (um 1600 2.
geboren), der jedoch noch mehr die eigenthümliche Form und Charakteristik der nordischen Natur festhält. Sodann Johann Baptist Weenix (1621—1660), der bereits mit Entschie- 3.
denheit auf die Darstellung idyllischer Verhältnisse und südlichen Lokales ausgeht. Sehr bezeichnend ist für seine Richtung ein grösseres Gemälde im Berliner Museum, Erminia bei den Hirten, in welchem schon durch den Gegenstand eine solche Auffassung vorgeschrieben war. Erminia hat hier zwar den prüden Anstand einer Theaterheldin, die Hirtenfamilie jedoch

ist mit glücklicher Naivetät, das ruhende Vieh mit grosser Sauberkeit und Vorliebe ausgeführt; die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

4. Bedeutender ist Nicolaus Berghem (1624 — 1683), der Schüler des Weenix, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Gattung. Bald sind es Hirtinnen mit ihren Heerden, neben Ruinen rastend, bald flache Gewässer durchschreitend oder zum Schall der Flöte tanzend; bald Reisende, in unwirthbarer Gegend mit Gefahren kämpfend oder zur Herberge einkehrend; bald Personen der höheren Poesie oder des alten Testamentes, die sich in seinen Bildern bewegen. In der Regel sind es die Formen der südlichen Natur, seltner die der Heimath, die den Grund seiner Gemälde ausmachen, stets aber auch hier jene glänzendere, mehr idealisirende Auffassung. Ein harmonisches Licht, eine volle kräftige Behandlung erfreuen das Auge, doch hat der Charakter seiner Gestalten nicht immer diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte; man fühlt es häufig, dass der Künstler jene idyllischen Zustände den prosaischen Verhältnissen des Lebens mit Absicht gegenübergestellt hat. Bilder von Berghem finden sich über alle
5. Gallerieen verbreitet, namentlich enthält die Dresdner Sammlung deren eine bedeutende Anzahl, die zumeist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind. Die von ihm im Berliner Museum vorhandenen Bilder geben Beispiele für seine sämmtlichen Darstellungsweisen.

6. In andrer Richtung zeigt sich Philipp Wouverman (1620 — 1668). Die Darstellungen dieses Künstlers bewegen sich, ihrem grösseren Theile nach, in den Kreisen der vornehmen Welt und in der Weise, wie sich deren Treiben beim Aufenthalt im Freien gestaltet. Daher vor Allem festlich geschmückte Jagdzüge, bald in Gesellschaft von Damen zur Falkenbeize hinausziehend, bald über Anger und Heide dem gehetzten Hirsch nachsausend, bald im kühlen Schatten, an der Nähe eines Quelles rastend. Feine Sitte und adlicher Anstand, ähnlich wie in den Genrescenen von Terburg und ähnlichen Künst-

lern, machen hier auf der einen Seite das Interesse des Bildes aus, und es fehlt dabei auch nicht an mancherlei besonderen, novellistischen Beziehungen zwischen den dargestellten Personen; auf der andern Seite ist es der edle Genoss des ritterlichen Lebens, das Pferd in seinen mannigfachen Situationen, welches von Wouverman mit Vorliebe, mit Geschmack und Verständniss dargestellt wird. In vielen seiner Bilder wird somit auch das Pferd als Hauptfigur des Bildes behandelt, hier im Stalle, wo es gesattelt und gezäumt wird, dort in der Schwemme, dort auf dem Markte und dergl. m. Auch andre Bilder, in denen immer die Darstellung des Pferdes als wesentlich hervortritt, Schlachten, räuberische Ueberfälle, Scenen aus dem Leben des Fuhrmanns, fehlen nicht. Das Ganze jedoch ist stets in derjenigen feinen Weise, die landschaftliche Umgebung namentlich in den eigenthümlich zarteren Tönen gehalten, welche der gesammten idealisirenden Richtung der Landschaft entspricht; die Behandlung ist überall, bei aller Zartheit, frei und leicht und von allem manierirten Wesen durchaus fern. Bilder von Wouverman sind in bedeutender Anzahl vorhanden; die Dresdner Gallerie besitzt deren na- 7.
mentlich wiederum in grösster Menge.

Die eigenthümliche Weise des obengenannten Künstlers s.
hat, wenn man seinen Bruder Peter Wouverman ausnimmt, der jedoch seiner geistreichen Vollendung nicht gleich gekommen ist, keine sonderliche Nachfolge gefunden. Dagegen findet sich eine bedeutende Anzahl von Künstlern, welche vornehmlich das Leben des Hirten mit seiner Heerde zu ihrem Hauptgegenstande gewählt haben. Der vorzüglichste und interessanteste unter diesen ist Adrian van de Velde (1639— 9.
1672). Auch bei ihm werden die idyllischen Zustände dieses Lebens hervorgehoben, aber sie sind hier durchaus frei von jener Neigung zum Affektirten, die bei Berghem zuweilen störend heraustritt; seine Bilder haben stets einen liebenswürdigen, friedlichen Charakter, sie vorzugsweise entsprechen stets auf befriedigende Weise dem Begriff der Idylle. Es sind die einfachsten Situationen, denen man hier begegnet, und die

eben so schlichte wie anmuthvolle Ausführung ist ihnen in er-
10. freulichster Weise entsprechend. Dresden, München und andre Gallerieen besitzen deren verschiedene interessante Beispiele. — Andre Maler der Zeit, welche zumeist dem Beispiele des van de Velde, zum Theil auch der Weise der früher genann-
11. ten folgen und im Einzelnen sehr Anmuthiges und Anspruchloses leisten, sind **Albrecht Kuyp**, **Joh. Miel**, **Joh. Asselyn** (gen.: **Krabbetie**), **W. Romeyn**, **C. Clomp**, **C du Jardin**, **Begyn** u. s. w.

Bei einigen anderen tritt die Darstellung der Heerden überwiegend gegen die Darstellung der menschlichen Figuren hervor, so jedoch, dass das Ganze insgemein immer noch in dem Charakter landschaftlicher Darstellung gehalten ist. Dahin
12. gehören zunächst **Johann Heinrich Roos** (1631—1685), bei dem übrigens ebenfalls noch das Idyllenmässige, die Formen und das glänzende Licht der südlichen Natur festgehalten
13. sind, und sein Sohn **Philipp Roos** (gen.: **Rosa di Tivoli**).
14. Bilder von beiden sind viel verbreitet. — Ferner: **Joh. van der Meer**, der jüngere, bei dem die Landschaft häufig mehr ein unbefangenes Studium vaterländischer Natur zeigt. Vortreffliche Bilder von ihm im Berliner Museum. — Endlich der
15. berühmteste Künstler dieser Gattung: **Paul Potter** (1625—1654). Bei ihm verschwindet das eigentlich idyllenmässige Element ganz; die Landschaft ist schlicht im nordischen Charakter, u. ohne eine besondere gemüthliche Stimmung auszusprechen, gehalten, Menschen und Vieh ebenso als ein unmittelbares Abbild heimisch ländlicher Zustände. Aber die vollkommenste Naturnachahmung, welche Paul Potter in der Darstellung der verschiedenen Gattungen des Viehs, ihrer Bildung, Bewegung u. dergl. erreicht hat, giebt ihm eine eigenthümliche Stellung unter den holländischen Künstlern. Uebrigens leitet diese Weise der Darstellung, bei der es wesentlich, im Einzelnen ausschliesslich, auf einfache Naturnachahmung der Thiere ankommt, bereits auf die eigentlichen Thierstücke hinüber,
16. von denen später die Rede sein wird. Namentlich ist dies der Fall bei dem lebensgrossen Bilde des jungen Stiers im Haager

Museum. Andre Bilder von Potter, deren man in verschiedenen Sammlungen trifft, sind mehr in landschaftlicher Weise zusammengehalten: dahin gehört u. a. das berühmte Bild, welches sich gegenwärtig in der Gallerie der Eremitage zu Pe- 17.
tersburg befindet und eine Viehheerde (in der Mitte die berüchtigte pissende Kuh), unter hohen Eichbäumen vor einem alten Bauernhause weidend, darstellt.

---

§. 64. Eine besondere Blüthe erreichte die holländi- 1.
sche Landschafts-malerei, gleichzeitig mit den letztgenannten Richtungen, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten, ohne weitere idealistische Nebenabsichten, zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, zuweilen so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg: hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftern die Poesie zumeist nur auf einer mehr allgemeinen Stufe und wurde bald äusserlich conventionell; bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidenem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet zugleich einen tieferen Blick in das geheimnissvolle Weben und Wirken der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht, welcher durch die duftig verschwimmenden Fernen rege gemacht wird, ist nicht mehr vorhanden; statt dessen tritt uns hier klare männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes, — eine, dem inneren Gefühl bewusste Wechselwirkung zwischen dem Menschengeist und dem Geiste der Natur, entgegen.

Bei den älteren Meistern dieser Richtung, deren Blüthe 2.
in die frühere Zeit des siebzehnten Jahrhunderts fällt, finden wir mehr noch die allgemeine Auffassung holländischer Natur, in ihrer einfachen Ruhe dargestellt, so jedoch, dass auch hier sich bald eine gemüthliche Stimmung bemerklich macht. Zu diesen gehören J. G. Kuyp, Theodor Camphuysen,

3. und als der bedeutendste: Johann van Goyen (1596—1656). Die Gemälde des letzteren sind meist von einfachster Composition und bilden den entschiedensten Gegensatz sowohl zu den Landschaften der älteren Niederländer, als auch der gleichzeitigen, in Italien arbeitenden Künstler. Oede Sandflächen, dürftige Hügel, grauer Nebelhimmel geben seinen Bildern insgemein etwas Monotones; Form, Farbe und Licht, die Elemente, in denen sich die früher genannten Landschaftsmaler bewegen, nehmen darin die untergeordnetste Stellung an; aber es ist, wenn auch nur Ein Ton, so doch ein bestimmtes Gefühl in ihnen ausgesprochen. Leider sind van Goyen's Landschaften zuweilen sehr flüchtig behandelt; ein Paar vortreffliche
4. Bilder von trübem, melancholischem Charakter befinden sich im Berliner Museum und in der Gallerie von München. —
5. Ein vorzüglicher Schüler von J. van Goyen war Adrian van der Kabel; auch seine Bilder athmen dieselbe trübe Stimmung, aber sie sind bereits in grösserer Energie durchgeführt als die seines Meisters.

6. Eine bedeutende Einwirkung auf die Entwickelung der holländischen Landschaft übte Rembrandt, in seinen hieher gehörigen Bildern, aus. Es ist dieselbe Auffassung der gemeinen Natur der Heimath, wie bei den vorgenannten Meistern und wie in Rembrandt's historischen Gemälden, aber ebenso wie in letzteren, zugleich jenes Spielen des Lichtes und träumerischen Helldunkels, was seinen Landschaften ihren eigenthümlichen Reiz giebt; es tritt hier die subjective, persönliche Auffassung der Natur bereits in bedeutsamer Weise hervor. Oben (§. 47, 19.) ist eines Rembrandt'schen Bildes der Art
7. gedacht worden. — Sein Schüler Gerhard van Battem ging ihm in ähnlicher Weise nach; ebenso J. Lievens (vergl. §. 48, 11.) von dem u. a. eine treffliche Landschaft im Berliner Museum vorhanden ist. Sie stellt eine Baumpartie an einem klaren See dar und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt.

8. Diesen zunächst dürfte Artus van der Neer (1619—1683) zu stellen sein. In seinen Bildern tritt das Element

der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewährt, als das Hauptsächliche und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkelnden Bäumen umgeben; ein einsamer Kanal, in dessen ruhiger Flut sich der Schein des Mondes spiegelt; ein stilles Städtchen, vom Schimmer des Mondes traulich-mährchenhaft übergossen; — zuweilen die friedliche Ruhe der Nacht durch das röthliche Licht einer Feuersbrunst unterbrochen, — dies sind die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederholt, in freier, liebenswürdigster Weise ausführt, und mit denen er die Blicke des Beschauers stets aufs Neue fesselt. Seine Bilder sind in den Gallerieen nicht selten; Dresden, München, 9.
Wien u. a. besitzen verschiedene Beispiele derselben.

In andrer Weise zeigt sich die Richtung zu gemüthlicher Auffassung der Natur bei Anton Waterloo (1618—1660). 10.
Das Stille, Heimliche, Wander-frische des Waldlebens ist es besonders, was man in seinen Bildern dargestellt findet und was von ihm in eben so anmuthiger, wie anspruchloser Weise vorgeführt wird. Es ist nicht die Einsamkeit der Natur in grossartiger Abgeschlossenheit, sondern die Beziehung derselben, als einer heiteren erquickenden Freundin, zum Menschen; man wird persönlich durch seine Bilder berührt, es dämmert vor ihnen dem Beschauer wie alte, fröhliche Reiseerinnerungen auf. Bald ist es nur ein leichter Fussweg, der sich durch seine Baumgruppen hinzieht, bald eine Durchsicht ins Freie, die einen Blick auf menschliche Wohnungen oder andre Zeugnisse menschlicher Thatigkeit eröffnet, — immer die freie, ungetrübte Natur in ihren Bezügen zu mannigfachem geselligem Verkehr. Im Berliner Museum, in Schleissheim, Dres- 11.
den u. s. w. findet man von ihm einige anziehende Gemälde; mehr als durch solche jedoch ist er durch seine zahlreichen 12.
Radirungen den Freunden landschaftlicher Kunst bekannt.

---

§. 64, 12. Schildener „Einiges über die ästhetische Wirkung der geätzten Blätter Anton Waterloo's", im Museum, 1835, No. 36, S. 285.

1. §. 65. **Jacob Ruisdael (1635—1681)** ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung der Landschaft ausmachen. Er stellt, gleich dem grossen Meister jener andern, idealisirenden Behandlungsweise, — Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er bedarf keiner Verklärung der Natur, er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so in sonntäglicher Feier der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünenden Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, — schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt. Auch seinen Bildern zwar fehlt es nicht an mannigfachen Beziehungen zur Thätigkeit des Menschen; in der Regel aber steht diesen die Natur in ihrer übermächtigen Gewalt entgegen und die Spuren menschlichen Treibens zeigen sich häufig bereits als Ruine, von den gewaltigen Einwirkungen der Natur überwunden. So bildet Ruisdael in diesen Beziehungen zugleich den grössten Gegensatz zu den ebenbesprochenen Darstellungen Waterloo's.

2. Ruisdael's Gemälde bewegen sich in den Formen der nordischen Natur. Selten zwar begnügt er sich mit der schlichten Gestalt seiner nächsten heimischen Umgebung; doch pflegt er auch in solchen Fällen insgemein die Schauer einsamer Zustände hervortreten zu lassen. Als Beispiel möge hier zunächst
3. ein einfaches Bild des Berliner Museums genannt werden. Es stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestripp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine abgeschlossene, unwirthbare Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner der Hütte ihr Dasein hinträu

— Andre Gemälde der Art führen die Einsamkeit be- 4.
teter Kanäle, — andre das Dunkel dicht verwachsener
er, die zuweilen durch eine vorüberbrausende Hirschjagd
t werden, vor die Augen des Beschauers. Wieder in an-
bilden menschliche Werke den Mittelpunkt, welche aber
llen und den Einwirkungen des Elementes Preis gegeben
Zu diesen gehört Ruisdael's berühmtes „Kloster" in der 5.
lner Gallerie, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter
ie, vor allen aber sein, ebendaselbst befindlicher „Kirch- 6.
Auf letzterem sieht man im Hintergrunde, von einem
erziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines einst
tigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwil-
mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorr-
Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für
n ehemalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Ge-
Zeugniss geben, dringt diese Wildniss ein; ein heran-
mender Bach im Vorgrunde sucht sich einen Weg ins
te, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Stru-
nd die nächststehenden Grabplatten.
Häufiger stellt Ruisdael die Natur in grossartigeren For- 7.
dar; felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer,
he brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen
einsame Wohnung, welche durch ihren Contrast die Schauer
Umgebung mehr hervorhebt als mildert, oder ein Hirt,
still über die leichte Brücke hinwandelt; oft auch voll-
mene Einsamkeit, in welcher der Schall des Wassers durch
n andern Laut unterbrochen wird; auf ferner Höhe viel-
t eine einzelne Kapelle, und hinter ihr der Mond, dessen
hlen sich in den schäumenden Fluten spiegeln und ein-
e Lichtblicke in das schauerliche Dunkel niedersenden.
he Bilder sind am meisten verbreitet; die Gallerieen von 8.
chen, Dresden, Wien, im Haag u. a. besitzen deren eine
hafte Anzahl. Immer finden wir in ihnen das stille Wal-

---

§. 65, s. o. Vergl. Goethe's Werke, Bd. 39, S. 265 ff.

ten der Natur dargestellt, welches mit Geistermacht dem Menschen und seinem bedürfnissvollen Treiben gegenübertritt und letzteres mit ernster Mahnung zurückweist.

Dieselbe Grösse und Stille, dasselbe innere, bewegte Le-
9. ben des Elementes, tritt auch in Ruisdael's Darstellungen des Meeres hervor, in denen er ebenfalls das Vorzüglichste geleistet hat. Ein unübertreffliches grosses Seebild von seiner Hand, mit scharfbewegter Flut und emporziehenden Regenwolken, besitzt die Gallerie des Berliner Museums. —

10. Ein, etwas älterer, Bruder des eben Genannten war Salomon Ruisdael. Seine Bilder sind zum Theil ähnlicher Art, meist jedoch von schlichterer Composition und ohne den Ernst und die Tiefe des grossen Meisters. Der Mehrzahl nach sind in ihnen holländische Kanäle, mit hochgebreiteten Uferbäumen und friedlichen Bauerwohnungen dargestellt. Eine schlichte, klare Stimmung ist ihnen in der Regel eigen, doch fehlt der Durchführung die nöthige Kraft.

11. Ein sehr tüchtiger Schüler von Jacob Ruisdael war Mindert Hobbema. Seine Waldbilder, zum Theil die Natur in ihrer ungestörten Ruhe darstellend, zum Theil mit Wohnungen, Ruinen oder dergl. unterbrochen, sind durchweg mit erfreulicher Energie ausgeführt. Das Berliner Museum, die Münchner und Wiener Gallerie besitzen vorzügliche Bilder der Art.
12. — Ein andrer Schüler war J. R. de Vries. Auch seine Gemälde, welche das Leben der niederländischen Natur in mannigfacher Weise vorführen, — bald ruhige Hügel, bald Waldgründe mit Mühlen belebt, bald Bauwerke früherer Zeit, die auf anmuthige Weise in die Bedürfnisse der Gegenwart hineingezogen werden, — sind immer tüchtig, wenngleich im Einzelnen schon minder geistreich, gearbeitet (Berliner Museum,
13. Münchner Gallerie u. a. m.) — Verschiedene andre Künstler noch folgten im Ganzen einer ähnlichen Richtung; zu diesen gehören Joh. Looten, A. van Borsum u. a. m.

1. §. 66. Eigenthümlich steht den bisher genannten Aldert van Everdingen (1621—1675) gegenüber. Er liebt gros-

artig romantische Compositionen im nordischen Charakter, hohe Gebirge, mit Tannen bewachsen, durch niederstürzende Wasser belebt, in ernster herbstlicher Farbung, — wie er denn die Studien zu Bildern der Art wesentlich seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen verdankt. Von den Ruisdael'schen Bildern ähnlicher Composition unterscheiden sich die seinigen vornehmlich dadurch, dass in ihnen nicht jenes geheimnissvolle, aus der Seele des Künstlers hervordringende Gefühl vorherrscht, sondern dass ihre Poesie mehr in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen besteht; man könnte sie in dieser Beziehung mit dem Poussin'schen Style der Landschaft vergleichen, wenn sie nicht auch von diesem wiederum durch die nordisch individualisirende Behandlungsweise wesentlich verschieden wären. Bilder von Everdingen sind nicht selten: in den Gallerieen von Berlin, Dresden, München, Wien u. s. w. findet sich ihrer eine bedeutende Anzahl.

---

§. 67. Als Nebenzweig dieser heimathlichen Landschaft- 9.
schule der Holländer ist ihre Marinemalerei zu betrachten. Die See ist gewissermaassen die zweite Heimath des Holländers; er verdankt ihr die Blüthe und den Wohlstand seiner glücklicheren Zeit; er versteht das Element in seiner seligen Ruhe, in seiner wilden, übergewaltigen Kraft.

In der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts treten auch hier, wie in der Landschaft, Künstler auf, welche zunächst die schlichte Auffassung wohlbekannter Zustände geben. Dahin gehören Adam Willarts, von dem sich u. a. die Dar- 2.
stellung eines niederländischen Seestrandes im Berliner Museum befindet, und Joh. Parcellis. Von letzterem ein Bild 3.
in der k. k. Sammlung zu Wien, welches in der Behandlungsweise den Landschaften des Joh. van Goyen ziemlich nahe steht. — Bedeutender ist Joh. van de Capelle. Das Ber- 6.
liner Museum besitzt von ihm das treffliche Bild einer Meeresstille im warmen Lichte des Abends: ruhig liegende Schiffe haben die Segel zum Trocknen aufgespannt, kein Lüftchen kühlt sich in den niederhängenden Falten.

Um die Mitte des Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der
5. Marinemaler in grösserem Maasse. Johann Peters (ein
Seesturm in der Münchner Gallerie) erinnert ebenfalls noch
an jene Behandlungsweise des Parcellis. — Berühmter in der
6. Darstellung von Seestürmen ist Bonaventura Peters, Bru-
der des ebengenannten, von dem u. a. ein treffliches Gemälde
7. der Art in der k. k. Gallerie zu Wien. — Andreas Smit
zeigt sich als ein vorzüglicher Meister; in der Berliner Gal-
lerie befindet sich von ihm ein grosses Seebild, mit mannig-
fachen Schiffen belebt, in dem der Sturm eben emporzieht
und die Wellen schwerfällig ihren Tanz beginnen. — Simon
8. de Vlieger, H. van Antem u. a. m. sind ebenfalls als
tüchtige Künstler dieser Gattung anzuführen.

Der berühmteste Meister unter den Seemalern ist Lu-
9. dolf Backhuisen (1631 — 1709). In einem Theil seiner
Bilder, welche zumeist eine leicht bewegte See mit fröhlich
darüber hintanzenden und in den Wellen sich spiegelnden
Schiffen vorstellen, ist die Behandlung äusserst sauber und
zart: leuchtende Farben in Luft und Meer erhöhen das Hei-
tere des Eindruckes; das Ganze trägt hier den Charakter zier-
licher Kabinetbilder. Gemälde der Art finden sich in ver-
10. schiedenen Gallerieen (Berliner Museum II, 387, München
Gall. Pitti zu Florenz u. a. m.). In andren dagegen war diese
delikatere Behandlungsweise unzulässig, und bedeutsam tritt
hier die Gewalt des Elementes in einer mehr energischen Aus-
führung hervor. Dies sind die Darstellungen der Seestürme,
in deren hochpoetischer Auffassung vornehmlich Backhuisens
11. Ruhm besteht. Das Berliner Museum besitzt zwei meister-
hafte Bilder der Art, beide die Gewalt des Sturmes am Ein-
gange eines Hafens darstellend. Das eine (II, 382) ist von
grösserer Dimension. Bergen gleich stürzen sich die Woge
ans Ufer; ein grosses Schiff, wild sich zwischen den mächti-
gen Wellen emporbäumend, ist eben in den Hafen hineinge-
schleudert, ein andres ist im Begriff zu scheitern; Menschen
retten sich und die im Wasser umhergeworfenen Waarenkisten.
12. Noch bedeutender ist das kleinere (II, 356, a.), in welchem

sich das Ganze mehr concentrirt und einen noch unmittelbareren Eindruck auf das Gefühl des Beschauers ausübt. Hier ist das Wasser höchst vorzüglich gemalt; die Wellen treiben ungestüm, vom Sturme wild gepeitscht; die Wolken, vom Winde geballt, jagen vorüber; ein Segelschiff wird mit wilder Macht in den Hafen eingetrieben.

Von der hohen Meisterschaft, mit welcher Jacob Ruis- 13.
dael auch diesen Zweig der landschaftlichen Kunst behandelte und darin er in jeder Beziehung den Vergleich mit Backhuisen aushält, ist bereits die Rede gewesen (§. 65, 7.)

Andre Marinemaler, welche ebenfalls der späteren Zeit 14.
des siebzehnten Jahrhunderts angehören, sind wiederum von geringerer Bedeutung und gehen mehr auf schlichte Naturnachahmung als poetische Behandlung aus. Zu diesen gehören: **P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa,** u. a. m. —

---

§. 68. Endlich sind hier auch noch die niederländischen 1.
Architekturmaler anzuschliessen. Der Effekt ihrer Bilder besteht insgemein in einer sorgfältig berechneten Luftperspektive und in mannigfachen, zierlichen Beleuchtungen, dagegen das, was man das geschichtliche Element dieser Gattung der Malerei nennen könnte: die Einwirkung der Zeit auf die Oberfläche des Steines und Aehnliches, bei ihnen in der Regel nicht sonderlich beachtet wird.

Der erste Meister, der hier, schon um den Schluss des 2.
sechzehnten Jahrhunderts, mit Bedeutung hervortrat, ist Peter Neefs der ältere. Seine Gemälde stellen insgemein das Innere gothischer Kirchen dar, deren geheimnissvolles Dunkel hier und da durch Fackeln und Kerzen erhellt wird. Die Behandlung ist sehr fein und sauber. Seine Darstellung der Kathedrale von Antwerpen, in der Dresdner Gallerie, ist ein 3.
vorzügliches Bild der Art: andre in den Gallerieen von Wien, München, u. s. w. — Peter Saenredam zeigt sich als ent- 4.
schiedener Nachahmer der Manier des eben genannten Meisters. — H. van Steenwyk der jüngere, gegen die Mitte 5.

des siebzehnten Jahrhunderts blühend, ist ein zweiter vorzüglicher Künstler dieses Faches. Seine Lieblingsgegenstände sind düstre, massenhaft gewölbte Gefängnisse, deren Beleuchtung durch mannigfach verschiedene Staffage motivirt wird; bald ist es der leuchtende Engel, welcher den Petrus befreit, bald ein Scherge mit brennender Fackel, welcher den Gefangenen
6. naht. Seine Behandlung ist grossartig und frei. Das Berliner Museum, die k. k. Gallerie zu Wien u. a. besitzen treffliche Bilder der Art.

Andre Künstler, welche bald das Innere kirchlicher Ge-
7. bäude in prächtig italienischem Style, bald Säulen-geschmückte Paläste oder freundliche Wohnzimmer darstellen, sind Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, Joh. Ghering, u. a. m. — Eigenthümlich unterscheidet sich von
8. diesen Joh. van der Heyden (gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühend) durch seine zierlichen Darstellungen öffentlicher Plätze, deren Gebäude den Charakter seiner Heimath tragen.

Vierter Abschnitt.

Thiermalerei, Stillleben u. s. w.

§. 69. Ebenso, wie sich Genre und Landschaft im siebzehnten Jahrhundert aus der Oberherrschaft der Historienmalerei emanzipirt hatten, so lösten sich gleichzeitig auch noch andre, mehr untergeordnete Fächer aus diesem grösseren Ganzen ab. Gegenstände, die sonst nur als zufälliges Beiwerk oder Schmuck gedient hatten, wurden nunmehr ebenfalls selbständig behandelt und bildeten eigne Gattungen der Kunst für sich.

1. Zu diesen gehört zunächst das Gebiet der Thiermalerei, deren Unterschied von den früher besprochenen bukolischen Darstellungen (§. 63.) vornehmlich dahin zu fassen ist, das

in diesen das landschaftliche Element, eine landschaftliche Zusammenfassung des Ganzen vorherrscht, während es bei der in Rede stehenden Gattung unmittelbar auf die Darstellung der thierischen Natur abgesehen ist. Dass Uebergänge zwischen beiden Statt finden, ist natürlich, und sind deren auch schon angeführt worden.

Die selbständige Thiermalerei hat es insbesondere mit den jagdbaren Thieren zu thun. Die Bilder sind insgemein in grossen Dimensionen, zur Ausschmückung prachtvoller Jagdschlösser, ausgeführt, die Thiere bald in den wilden Aeusserungen ihres freien Lebens, bald getödtet, als die Trophäen siegreicher Jagden, dargestellt. — Der grösste Meister in dieser 2.
Gattung der Kunst ist Franz Snyders (1579—1657), der Freund des Rubens, der letzterem häufig mit seiner Kunst behülflich war, so wie dieser nicht selten die menschlichen Figuren in Snyders Bildern gemalt hat. Wild bewegte Jagden, hier ein Hirsch von Hunden verfolgt, dort eine Sauhetze, dort ein Kampf zwischen Bären und Jagdhunden, mit allem Ausdrucke thierischer Wuth und Leidenschaft, sind die Gemälde, in denen sich das Talent dieses Künstlers von einer eigenthümlich grossartigen Seite bewährt. Die Dresdner und Wiener 3.
Gallerie, sowie das Berliner Museum besitzen vorzügliche Beispiele dieser Darstellungsweise. In andren Bildern sind kunstreiche Gruppen getödteten Wild-, in treuer Naturnachahmung des Einzelnen, dem Beschauer vorgeführt. — Ein zweiter vorzüglicher Künstler, in denselben Richtungen ausgezeichnet, ist Johann Fyt (1625—1700). Ein Reh, welches von einer 4.
Meute tobender Jagdhunde verfolgt wird (im Berliner Museum) giebt ein treffliches Beispiel des bewegten thierischen Lebens; häufiger sind seine Darstellungen getödteten Wildes. — Unter andren gleichzeitigen Wild-Malern sind Karl Rutharts 5.
(Hirsch- und Bärenhetzen von feiner, vornehmer Ausführung im Berliner Museum), Lilienbergh, vornehmlich aber Jo- 6.
hann Weenix (1644—1719) zu nennen; letzterer ist besonders in der Darstellung wilden und zahmen Geflügels, lebend sowie todt, ausgezeichnet.

Melchior Hondekoeter (1636—1695) ist in der Darstellung seiner Hühnerhöfe berühmt, denen er nicht selten durch einen besonderen Vorgang ein eigenthümliches Interesse zu verleihen weiss. Als Beispiel diene ein Bild der Dresdner Gallerie, wo ein Raubvogel ein Küchlein zu entführen im Begriff ist, während Hahn und Henne sich drohend zur Wehre setzen. — Auch Peter Caulitz, ein deutscher Zeitgenoss, ist hier zu erwähnen; von ihm befindet sich im Berliner Museum ein trefflicher Hühnerhof, auf dem Truthahn und Hausshahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen.

Später als die genannten lebte in Deutschland zu Augsburg, der berühmte Thiermaler Joh. Elias Ridinger (1695—1767). Gemälde dieses Künstlers (in der Regel in kleineren Dimensionen) finden sich nicht sonderlich häufig; mehr ist er den Jagdfreunden durch seine äusserst zahlreichen Kupferstiche bekannt. Auf diesen finden sich Abbildungen der mannigfachsten Thiergattungen, der verschiedensten Situationen der Jagd; vornehmlich aber ist es die Natur und das Leben des Hirsches, welches er mit der grössten Meisterschaft und, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe behandelt hat. Bei ihm tritt auch wiederum die Landschaft bedeutender hervor, die hier zwar bereits in einer gewissen conventionellen Weise, doch nicht ganz ohne grossartigen Sinn dargestellt ist.

§. 70. Nächst diesen Gemälden, welche das Thier wenn auch nicht immer in lebendiger Bewegung, so doch stets in dem weichen fröhlichen Glanze seines Felles, in dem bunten Schmucke seiner Federn darstellen, ist eine andre Klasse zu erwähnen, die minder den festlichen Sälen vornehmer Jäger als der Küche oder dem Schlächterladen angehören dürften. Abgehäutete Schweine und Ochsen, vorsorglich aufgehängt, von mannigfachem Küchengeräth und andren Speisen umgeben, alles wiederum in sorglichster Naturnachahmung ausgeführt, — reizen in ihrer Art ebenfalls den Sinn des Beschauers und lassen reichliche Mahlzeiten erwarten. Um einen Meister dieser Art zu nennen, mag hier ein gewisser Lansaeck angeführt

werden, von dem sich, unter mehreren ähnlichen, ein gutes Bild im Berliner Museum befindet. — Auch fehlt es, zur Vervollständigung der Mahlzeiten, nicht an mannigfachen Darstellungen vortrefflicher Kochfische, wie die Bilder von Gillis v. und Adrieanssen (Mitte des siebzehnten Jahrhunderts) im Berliner Museum erweisen.

§. 71. Grosse Festtafeln, — ohne dass die dabei betheiligten Personen die Hauptrolle spielen (wie beim Jacob Jordaens), — finden sich selten dargestellt; an Frühstücksbildern zählt dagegen die holländische Kunst eine ausserordentliche Menge. Es ist auch natürlich; denn diesen bescheidneren, traulicheren Bildern gegenüber muss es dem Beschauer nothwendig behaglicher zu Muthe werden, während eine allzugrosse Menge einladender Gegenstände seinen Geschmack und sein Begehren nur in Unruhe setzen würde. Da einigen sich kostbar gearbeitete Pokale und Krüge, zierliche Gläser mit funkelnden Weinen, lockende Pasteten, saftvolle Früchte, Hummern, Krabben und schimmernde Austern zu dem anmuthigsten Ganzen; und all jene soliden Vormittagsfreuden, welche die alten Meister mit diesem oder jenem guten Gesellen genossen haben, sind in diesen Bildern, als Zeugnissen ihres guten Geschmackes, für die spätesten Nachkommen verkörpert. Freilich, das laute Leben, welches einst um diese so einladend besetzten Tischchen sich bewegte, ist still geworden; und man hat sonach nicht übel gethan, wenn man seitdem diese Bilder mit dem Namen der „Stillleben" bezeichnet. Aber wenn die Meister auch, gleich dem edlen Mercutio, „stille Leute" geworden sind, so bewahrt doch die Kunstgeschichte ihren Namen, und Adrieanssen, Peter Nason, z. Wilh. van Aelst, Vigor van Heeda, Th. Apshoven u. a. m. (alle in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts blühend) bleiben ihres eigenthümlichen Ruhmes gewiss. Die Gallerieen von Berlin, Dresden, Wien u. s. w. sind reich an Werken ihrer Hand.

§. 72. Um so heiterer und glänzender, in unverwelkli-
cher Frühlingspracht, blühen die Blumenstücke mit ihren
zahlreichen kleinen Bewohnern, den munteren Insekten, fort.
Mit ihnen beschliessen wir die Betrachtung der älteren holländischen Kunst.

Schon Johann Breughel hatte sich, wie oben (§. 58,
s.) erwähnt ist, in der Darstellung von Blumen geübt und
daher den Namen des „Blumenbreughel" erhalten; doch fehlt
es seinen Bildern der Art noch an genügender Gesammtwir-
kung. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590
—1660). Seine Blumenbilder sind in schlichter ansprechen-
der Weise und in harmonischer Zusammenstimmung der Far-
ben angeordnet; sie bilden insgemein die Umfassung andrer
Gegenstände, wie z. B. ein Paar Bilder der Art, im Berliner
Museum, in der Mitte grau in grau gemalte Reliefdarstellungen
von der Hand des Erasmus Quellinus enthalten. — Joh. Da-
vid de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in
sauberster, zierlichster Vollendung, die mit dem feinsten Ge-
schmack zusammengeordnet sind und das Auge durch den rein-
sten Wohllaut schimmernder Farben ergötzen. Die Dresdner
Gallerie besitzt eine bedeutende Anzahl seiner Werke; von
grossem Werthe ist im Berliner Museum ein reiches, kräftig
gemaltes Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen
sauber gemeisselten Steinrahmen (in dessen Mitte ein neues
Bild von Begas) umgiebt. Eine eigenthümliche Poesie spricht
sich in einem grossen Bilde de Heem's, welches in der k. k.
Gallerie zu Wien befindlich ist, aus; es stellt, in einer Nische,
den Kelch des Abendmahles mit der Hostie dar, umgeben von
reichen Fruchtgewinden und Blumen; hier erscheinen diese
lieblichen Erzeugnisse der Natur als das Opfer, welches der
Gottheit dargebracht wird. Sehr verdienstliche Schüler des
de Heem sind Abraham Mignon von Frankfurt, Mario
van Osterwyck u. a. m. — Später blühten die berühmte
Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750), deren pracht-
volle Darstellungen wiederum mit der äussersten Feinheit,
wenngleich nicht immer in wünschenswerther Gesammthar-

monie, ausgeführt sind; und Johann van Huysum (1682— 1749), dessen Bilder bei ähnlicher Vollendung doch zugleich in einer mehr edlen und freien Weise gehalten sind. Bilder von beiden zu Dresden, Berlin, u. a. O. — u.

Die Bilder der Genannten sind insgemein mehr in dem Charakter glänzender Dekorationen gehalten. Bei Andren tritt ein schlichteres Wesen hervor; sie stellen mehr das stille Leben der Pflanzen auf dem Felde dar, unter deren heimlichem Obdach Käfer und Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr unbemerktes Wesen treiben. Auch in solchen Bildern ist von den Künstlern der Zeit sehr Treffliches und Liebenswürdiges geleistet. Als Beispiel möge hier ein vorzügliches Gemälde der Art von O. M. van Schrieck im Berliner Museum erwähnt werden. u.

Fünfter Abschnitt.

Blick auf die neuere niederländische Kunst.

§. 73. Das achtzehnte Jahrhundert hat in den Niederlanden, mit Ausnahme der im Vorigen genannten Künstler, deren Blüthe in dasselbe hinüberreicht, nicht weitere Erscheinungen von namhafter Bedeutung hervorgebracht.

Belgien folgte den Pfaden der französischen Kunst; anfänglich derselben manierirten Ausartung, welche in Frankreich den grösseren Theil des achtzehnten Jahrhunderts hindurch herrschend war. Doch ist, in der zweiten Hälfte desselben, Andreas Lens zu Gent als ein Künstler zu bemerken, der trotz der conventionellen Befangenheit, welche auch in seinen Werken vorherrscht, sich doch nicht selten durch ein zarteres Gefühl vortheilhaft auszeichnet. (Verkündigung Mariä in der Michaeliskirche zu Gent). — Später, um den Schluss des Jahrhunderts folgten die belgischen Künstler eben so der Richtung David's, unter dessen Schülern Joseph u. s.

Paelinck (von Gent) namentlich anzuführen ist. — In der
3. gegenwärtigen Zeit scheint Belgien unter dem Einfluss der romantischen Schule Frankreichs zu stehen, welche in Wappers (zu Brüssel) einen ihrer eifrigsten und geistreichsten Anhänger besitzt.

4. Die Künstler Holland's dagegen haben es neuerdings, auf der Bahn ihrer Vorfahren des siebzehnten Jahrhunderts, zu eigenthümlichen und sehr glücklichen Resultaten gebracht. Es ist dieselbe geistreich naturalistische Auffassung, dieselbe Treue und lebenvolle Gediegenheit, welche der Mehrzahl ihrer Leistungen das Gepräge einer grossen Vollendung geben. Vornehmlich gilt dies von ihren landschaftlichen Arbeiten, unter de-
5. nen, neben vielen andern, die Werke von Koekoek, Schelfhout und Schotel (die des letzteren sind Seestücke) sich eines vorzüglichen Ruhmes erfreuen. In der Darstellung theils
6. landschaftlicher Scenen, theils von Genrebildern ist neben ihnen Moerenhout durch eben so geistreiche wie zarte Behand-
7. lung ausgezeichnet. In der Historienmalerei ist Eeckhout d. j. zu nennen, der, wie jener ältere Künstler desselben Namens, eine nicht unglückliche Nachahmung Rembrandt's erkennen lässt.

Sechstes Buch.

Geschichte der Malerei in Spanien.

§. 74. Die Geschichte der Malerei in Spanien kann hier [1] nur in flüchtiger Uebersicht vorgelegt werden. Zwar fehlt es nicht an bedeutenden Vorarbeiten in Bezug auf die Lebensverhältnisse und die Wirksamkeit der spanischen Maler, wohl aber an genügender und durchgreifender Entwickelung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeiten, ohne deren Kenntniss das Wesen der Kunstgeschichte zu einer leeren Nomenclatur zerfällt. Auch sind Werke spanischer Künstler ausserhalb des Landes nur in geringem Maasse verbreitet, so dass unsre eigne Anschauung auf einen kleinen kreis von Gegenständen beschränkt wird. — In Deutschland sind vornehmlich nur die [2] Gallerie Esterhazy zu Wien (hier 54 spanische Bilder), die Gallerieen von München, Berlin u. a. im Besitz einzelner

---

§. 74, 1. Die bedeutendsten literarischen Werke: Antonio Palomino y Velasco *el Museo pictorico y escala optica*. *Madrid*, 1715 — 1724. (2 Bde. in fol.) — D. Juan Agust. Ceau Bermudez: *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. *Madrid*, 1800. (6 Bde. in 8. Hauptwerk.). — Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste (Bd. IV, die Geschichte der Malerei in Spanien enthaltend. Göttingen 1806.). — Von Schepeler: Beiträge zu der Geschichte Spaniens; enthaltend Ideen und Notizen über Kunste und spanische Maler, u. s. w. Aachen und Leipzig 1828. U. a. m.

Lithographisches Prachtwerk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII. Madrid* 1826, noch nicht vollendet.

Werke; andres findet man in englischen Gallericen, die vorzüglichste Anzahl bedeutender Gegenstände in der des Mar-
3. schall Soult zu Paris. — Ebenso gewähren uns auch die bis jetzt vorhandenen Nachbildungen in Kupferstich oder Steindruck keinen genügenden Ueberblick über die Leistungen der Schulen dieses Landes. Das Hauptwerk ist das unten genannte lithographische Werk über das Museum von Madrid.

1. §. 73. Schon seit dem zehnten Jahrhundert und auch aus früherer Zeit wird mehrfach künstlerischer Unternehmungen gedacht; vornehmlich sind es Miniaturmalereien zum Schmuck der Handschriften, welche von den spanischen Schriftstellern als Belege des künstlerischen Entwickelungsganges angeführt werden. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des letzteren nach der Analogie des Entwickelungsganges, welchen die Kunst in Italien und Deutschland genommen, vorstellen: d. h. in den früheren Jahrhunderten ein Vorherrschen des byzantinischen Styles, und dann, etwa gleichzeitig mit der Ausbildung der gothischen Baukunst in Spanien, die Einfüh-
2. rung des germanischen Styles. Sehr interessante Beispiele des letzteren liefern die Deckengemälde, welche in dem maurischen Königschlosse der Alhambra bei Granada erhalten, und ohne Zweifel von spanischen Künstlern (da den Muhamedanern bekanntlich die Ausübung der bildenden Kunst durch priesterliche Vorschrift verboten war) ausgeführt sind. Das eine derselben stellt, in dem Umkreise der Decke eines grösseren Gemaches, eine Jagd vor, wo man auf der einen Seite maurische, auf der andern christliche Ritter erblickt; ein andres enthält die Darstellung eines maurischen Divans; ein drittes Jagden und Kämpfe von Christen und Mauren. Die Abbildungen dieser Gemälde lassen in der Zeichnung die Eigenthümlichkeiten des entwickelten germanischen Styles erkennen, wie sich derselbe in Deutschland etwa um den Beginn des funfzehnten Jahrhunderts zeigt.

---

§. 73, 2. Abbildungen bei A. de Laborde: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, im zweiten Bande.

§. 76. Im weiteren Verlauf des funfzehnten Jahrhunderts 1.
treten neue Entwickelungsmomente in den Bildungsgang der spanischen Kunst ein, welche gegen das Ende dieses und mehr noch im folgenden Jahrhundert zu eigenthümlichen Resultaten geführt haben. Wir dürfen dieselben im Allgemeinen wiederum mit den gleichzeitigen Fortschritten der flandrischen und deutschen Kunst vergleichen: es scheint sogar, dass von den letzteren mannigfache Einwirkungen auf die Malerei in Spanien ausgegangen sind. So werden z. B. mehrere flandrische 2.
Künstler genannt, welche mit grossem Beifall in Spanien gearbeitet haben; die bedeutendsten derselben sind der Maestro Rogel (1445) und Juan Flamenco (1496—99), welche beide in der Karthause von Miraflores bei Burgos beschäftigt waren: den ersten ist man geneigt für den Rogier van Brügge (Schüler des Joh. van Eyck), den zweiten für Hans Hemling zu halten. Doch werden die Leistungen der spanischen Schu- 3.
len dieser und der nächsten Zeit weniger mit denen der flandrischen Schule, als mit denen des Albrecht Dürer verglichen, und den Werken des letzteren ein namhafter Einfluss auf die Richtung der spanischen Kunst zugeschrieben. Ob ein solcher wirklich in dem Grade, wie von den Spaniern angenommen wird, Statt gefunden habe, oder ob diese Annahme nicht vielleicht grossen Theils aus Achtlosigkeit gegen die älteren Leistungen der einheimischen Kunst hervorgegangen ist, muss hier dahin gestellt bleiben.

Jedenfalls zeigen sich bei der in Rede stehenden Epoche 4.
der spanischen Kunst gewisse Eigenthümlichkeiten, welche sie von den gleichzeitigen verwandten Leistungen der Niederländer und Deutschen unterscheiden und welche auch, mehr oder weniger, der glänzenden Epoche der spanischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert geblieben sind. Diese bestehen, nach den Worten eines Kenners*), im Folgenden: „Das Colorit ist nicht so scharfglänzend wie das alte deutsche, aber es herrscht in und um dasselbe etwas Sanftes, als sei ein Schleier über

*) v. Schepeler, Beiträge etc. S. 107 ff.

das Bild geworfen, daher man es vielleicht ein breites oder weites Colorit nennen könnte. Diese Eigenschaft, welche durch die meisten Werke, selbst der nachherigen Epochen geht, nannte man alsdann oft umgebende Luft (ambiente). Was die folgende Epoche anlangt, so sprach das warme, venetianische Colorit die Spanier mächtig an und hatte um so mehr Einfluss, als die breite Zeichnung dieser Schule auch mit der genannten spanischen Eigenheit überein kam. Setzt man nun noch einen breiten, der glühenden Einbildungskraft schnell folgenden Pinsel hinzu, so hat man ein Hauptmerkmal spanischer Gemälde. — Das Materielle des schönen spanischen Colorits unterscheidet sich von dem der Niederländer, wie die Farbe der Bewohner beider Länder. Die spanische weisse oder rothe Haut scheint auf olivenfarbener Unterlage zu liegen, sowie die der Niederländer auf fast zinnoberrothem Grunde. Nicht an spanisches Colorit gewöhnten Augen kömmt dieses daher bei allem Glanze oft bleich vor; und einige der vorzüglichsten Maler scheinen durch zu grosse Blässe zu fehlen. — Aber noch eins giebt es in fast allen spanischen Gemälden: nemlich die Gewänder. Selbst im funfzehnten Jahrhundert konnten sich die Spanier nicht gewöhnen, diese so steif und auch so schön zusammen zu legen wie andrer Nationen Künstler; und es blieb immer ein oder das andre Stück, dem man ansah, dass der halbe Morgenländer das Falten der leichten Kleidung des Orients, wenn nicht im Sinn, so doch in der Hand hatte, und ihm die Geduld riss, viel Zeit darauf zu verwenden. Selten wird man daher ein spanisches Gemälde mit durchaus reinem Faltenwurf finden. Auch gehört hiezu noch die Bemerkung, dass in grössern Compositionen gewöhnlich die eine oder andre Figur vernachlässigt ist. Das feurige spanische Blut, die heftige Leidenschaft für oder gegen eine bildliche Person verhinderten gleichartige Ausführung. Nur einige wenige Künstler, besonders von denen, die in Italien studirten, machten oft hievon Ausnahme. — Was die Wahl der Figuren anbetrifft, so folgten die Spanier ganz der freien Natur ihres Landes, folglich sind sie hierin edler als die Nie-

derländer, jedoch nie so erhaben wie die Italiener, welche den Antiken folgend nur das Schöne aufsuchten. In religiöser Darstellung fällt die Mannigfaltigkeit der naiven Ideen, die sie dabei anbrachten, auf; was sie aber bestimmt auszeichnet, ist die Kühnheit (sie nennen es bravura) im Malen, die dann auch freilich oft Fehler begeht."

Jener ältere, sogenannt deutsche Styl der spanischen Malerei erhielt sich, neben mannigfach bedeutenden Einwirkungen von Italien aus, das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch, und der berühmteste der hieher gehörigen Meister blühte erst in dieser späteren Zeit. Dies ist Luis de Morales 5.
(nicht Christobal Perez Morales), genannt: el Divino (der Göttliche), der im Anfange des Jahrhunderts in Estremadura geboren wurde, auch dort die Kunst lernte, und bis 1590 lebte. Ein strenger ernster Styl, der ungefähr der Auffassungsweise des Francia gleich zu stellen sein dürfte, harte, oft unregelmässige Zeichnung im Charakter des funfzehnten Jahrhunderts, dabei jedoch die sorglichste Ausführung und sehr weich verschmolzene Farben bezeichnen die Haupt-Eigenthümlichkeiten seiner nicht häufigen Gemälde. Diese sind insgemein von geringeren Dimensionen und stellen heilige Gegenstände dar (daher der Beiname des Meisters). In der Gallerie des Marschall Soult zu Paris sieht man von ihm eine 6
Gruppe heiliger Personen, halbe Figuren, und einen Ecce-homo.

§. 77. Im Allgemeinen jedoch zeigt sich bei den Spa- 1
niern des sechzehnten Jahrhunderts, vornehmlich der zweiten Hälfte, ein ähnliches Eingehen auf die Vorbilder der italienischen Kunst, wie wir dasselbe bereits bei den gleichzeitigen Deutschen und Niederländern kennen gelernt haben. Auch hier begegnen uns theils ähnliche Vermischungen des einheimischen mit dem fremden Style der Malerei, theils überwiegende Einwirkung des letzteren, und zwar in einer Weise, dass im Einzelnen bedeutende Erfolge gewonnen wurden.

Schon im funfzehnten Jahrhundert fehlt es nicht an Bei-

spielen, dass Künstler, wie namentlich Antonio del Rincon (1446 — 1500), ihre Studien in Italien machten, was indess, bei dem damaligen Bildungsstande der italienischen Kunst, natürlich noch nicht eine Umgestaltung der heimischen Richtungen zur Folge haben konnte. Zu diesen Malern gehört u. a. auch Juan de Spaña, der sich in der Schule des Perugino bildete und in Italien blieb, woselbst er unter dem Namen des Spagna bekannt ist. (Vergl. Bd. I, §. 58, 10.)

Bedeutendere Einwirkung auf die Entwickelung der spanischen Kunst scheint zunächst von Leonardo da Vinci ausgegangen zu sein. Namentlich sind in dieser Rücksicht zwei vorzügliche spanische Maler anzuführen, welche man für Schüler dieses Meisters zu halten geneigt ist: Pablo de Aregio und Francisco Neapoli. Von ihnen wurden im J. 1506 die Tafeln, welche den Hochaltar der Kathedrale von Valencia schmücken, und verschiedene Scenen der heil. Geschichte darstellen, ausgeführt. Die ausgezeichnetste dieser Darstellungen ist der Tod der Maria und hier namentlich sind die Apostel ganz in dem Geiste des grossen Abendmahles von Leonardo behandelt; allein auch die andern Gemälde tragen ganz den Charakter des florentinischen Meisters, sowohl in der Einfachheit der Composition, als in dem grossartigen, ernsten Ausdrucke und den genauen, kräftigen Umrissen. Auch in einigen andren Gemälden, welche in den Kirchen von Valencia vorhanden sind, findet man die entschiedenste und glücklichste Annäherung an den Styl des Leonardo. Ebenso sind in der Kathedrale von Murcia vortreffliche Bilder desselben Styles vorhanden und denen der obengenannten Meister in der Kathedrale von Valencia sehr entsprechend. — Ein dritter namhafter Künstler, welcher sich der Richtung des Leonardo mit Glück anschloss (obgleich er sich unter Raphael gebildet haben soll), ist Hernan (oder Fernando) Yañez, um 1531 blühend. Hauptwerke von ihm zu Cuenca.

---

§. 77, 4. Tüb. Kunstblatt, 1823, No. 9.

§. 77, 5. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 96, S. 383.

Vorzugsweise jedoch ging das Streben der Spanier, eben- 7.
so wie wir es bei den Niederländern und Deutschen kennen gelernt haben, dahin, sich jene reinere, vollere Entfaltung der Form zu eigen zu machen, welche den Richtungen der Schulen des Michelangelo und Raphael zu Grunde lag. Unter diesen Meistern und nach ihren Werken machte eine grosse Anzahl spanischer Künstler ihre Studien und verpflanzte den Styl derselben nach Spanien; es scheint, dass sie, der Mehrzahl nach, nicht so sehr in jene äusserliche Manier, die wir bei den nordischen Künstlern bedauern mussten, verfallen sind.

An der Spitze dieser Künstler steht Alonso Berru- 8.
guete von Toledo (1480—1562), ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Seine Vaterstadt ist vornehmlich reich an Werken seiner Hand.

Ein zweiter sehr vorzüglicher Meister ist Pedro Cam 9.
paña (1503—1580), eigentlich ein Niederländer und in Brüssel geboren, seiner künstlerischen Thätigkeit nach jedoch wesentlich den Spaniern zuzuzählen. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich ebenfalls unter Michelangelo, erhalten, doch verbindet er mit der Richtung des letzteren noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine Abnahme vom Kreuz in der Kathedrale von Sevilla (früher in der Kirche Sta. Cruz); im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dies Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Michelangelo. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet am Besten ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nemlich in seinem Alter täglich das Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen; eines Tages fragte

---

§. 77. 9. Tüb. Kunstblatt, 1822, No. 77

ihn der Sakristan, der die Kirche schliessen wollte, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? worauf Murillo ganz in Gedanken erwiederte: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Herrn vollends herabgenommen haben." — Auch in andren Kirchen von Sevilla finden sich verschiedene Ge-
10. mälde Campaña's. — Im Berliner Museum eine Madonna mit dem Kinde, in welchem Bilde der Kopf der Madonna höchst interessant, das Kind jedoch von unangenehmer Zeichnung
11. ist. — Gleichzeitig mit diesem arbeitete in Sevilla sein Landsmann Franz Frutet, der ebenfalls in Italien studirt hatte.

Bedeutender noch als die genannten war ein andrer Künst-
12. ler von Sevilla: Luis de Vargas (1502—1568), der sich in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet haben soll. Bei ihm herrscht die Richtung der römischen Schule vor, und in einzelnen seiner Werke soll er sich aufs Glücklichste der anmuthvollen Grazie und Reinheit Raphaels anschliessen.
13. Die Kirchen von Sevilla besitzen mannigfache Werke seiner Hand, die vortrefflichsten befinden sich in der dortigen Kathedrale. Unter den letzteren ist insbesondere sein „Quadro de la gamba" berühmt. Es stellt Adam und Eva dar, dahinter mehrere Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und einige Kinder; alle sehen flehend zu der Jungfrau empor, die in einer Glorie über ihnen schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von ausgezeichneter Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels (gamba) dieser Gestalt hat zur Bezeichnung des Gemäldes Anlass gegeben. Andre treffliche Bilder der Kathedrale sind: ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, unter denen vornehmlich eine Anbetung der Hirten ausgezeichnet ist, und eine Darstellung im Tempel. Die weiblichen Gestalten sind hier ganz von dem Geiste Raphaels erfüllt; andres jedoch erinnert mehr an Michelangelo. — In der
14. Gallerie Esterhazy zu Wien wird dem L. de Vargas eine höchst anziehende Maria mit dem Kinde zugeschrieben, die indess mehr den besseren Leistungen des Annibal Caracci parallel zu stellen sein dürfte.

---

§. 77, 12. Ebendas. No. 78.

Unter der bedeutenden Anzahl spanischer Künstler, welche in Italien, vornehmlich in der Schule des Michelangelo, gebildet waren oder einer ähnlichen Richtung folgten, sind ferner zu nennen: **Pedro de Villegas Marmolejo** und der Römer **Mateo Perez de Alesio**, beide Nachfolger des Luis de Vargas und zu Sevilla thätig. — **Gaspar Becerra**, der vornehmlich zu Madrid, als Bildhauer, Architekt und Maler arbeitete, u. a. m. Die Blüthe dieser Meister fällt in die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig mit diesen blühte in Valencia **Vicente Joanez** (1523—1579, fälschlich **Juan de Juanez** genannt), bei dem man, ähnlich wie beim Pedro Campaña, noch die Nachklänge der älteren Schule gewahrt. Von ihm sind im Museum zu Madrid u. a. vier Darstellungen aus dem Leben des h. Stephan und ein Brustbild des Erlösers vorhanden. In den photographischen Nachbildungen dieser Werke erkennt man eine dem Schoreel oder Bernhard van Orley verwandte Richtung, die im Einzelnen zwar noch viel von dem gemüthvollen Wesen der früheren Zeit hat, häufig jedoch auch eine beträchtlich manierirte Nachahmung florentinischer Art und Weise zeigt. Ein Bild des Heilandes in der Gall. Esterhazy steht ebenfalls den genannten Niederländern zur Seite. Wie weit das Urtheil spanischer Schriftsteller, welche den Vicente dem Raphael gleich schätzen, auch wohl gar (wie Palomino) über diesen stellen, begründet sei, muss hier dahingestellt bleiben. Vicente Joanez soll eine bedeutende Schule gestiftet haben.

Ebenso jedoch, wie bei den Niederländern, fand auch bei den Spaniern im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts eine Veränderung der italienischen Studien Statt. Nachdem sie das Formenstudium unter der Leitung der Römer und Florentiner beseitigt hatten, so wandten sie sich dem ausgebildeten Colorite der Venetianer, vornehmlich Tizians zu, und trachten es auch in dessen Beobachtung zu eigenthümlich glücklichen Erfolgen. Zu den bedeutendsten spanischen Malern, welche in solcher Richtung sich ausgebildet hatten, gehören: **Alonso Sanchez Coello**, aus dem Königreich Va-

lencia gebürtig, Hofmaler Philipps II, und vornehmlich Juan Fernandez Navarrete, el Mudo (der Stumme, 1526—1579), ebenfalls Philipps II. Hofmaler. Navarrete führt den Beinamen des spanischen Tizian und soll diesem Meister (als dessen Schüler er bezeichnet wird) vornehmlich in seinen früheren Werken sehr nahe kommen; in seinen späteren treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der spanischen Kunst mehr hervor. Zu diesen gehört eins seiner vorzüglichsten
21. Gemälde, welches sich gegenwärtig in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris befindet: die Aufnahme der drei Engel
22. bei Abraham. — Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des A. S. Coello und gleichfalls Hofmaler bei Philipp II., ist einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler Spaniens; in seinen Bildern bemerkt man wiederum eine, der venetianischen Schule verwandte Auffassungsweise. Portrait Carl's V. im Museum von Madrid.

§. 78. Das siebzehnte Jahrhundert bezeichnet, wie in den Niederlanden, so auch in Spanien die grosse Nachblüthe der Kunst, die hier ebenfalls die bedeutendsten Erscheinungen hervorgebracht hat. Die festere Begründung der katholischen Kirche, die durch den eisernen Willen Philipps II. durchgeführt war, hatte auch hier, nach mannigfach vorangegangenen Glaubenswirren, wiederum der Kunst ein festes Fundament bereitet, und derselbe glühende, schwärmerische Eifer, dieselbe derbe Unmittelbarkeit, die in den religiösen Angelegenheiten hervortraten, bildeten auch die Grundzüge dieser neuen Richtung der Kunst. Die Studien in Italien, besonders die letzterwähnten in der Schule oder nach den Werken der Venetianer, hatten zu der Entwickelung der nationellen Eigenthümlichkeiten hingeleitet; von namhaftem Einfluss auf dieselben war im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch die Malerei von Brabant, vornehmlich Rubens, der sich persönlich in Spanien wirksam zeigte, und van Dyck, dessen Schule von mehreren Spaniern besucht ward.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des sieb

zehnten Jahrhunderts (wie auch schon früher, — wenngleich, wie es scheint, nicht mit ähnlicher Bestimmtheit) verschiedene Schulen, unter denen vornehmlich die Schule von Sevilla durch die bedeutende Mehrzahl vorzüglicher Meister ausgezeichnet ist.

§. 79. Die Meister der Schule von Sevilla dieser Zeit zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die erste, die eigenthümliche Richtung der Schule begründend, um den Anfang, die andre um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte; letztere enthält die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte. Zu der ersten Reihe gehören vornehmlich die folgenden: Francisco Pacheco (1571—1654), noch einer älteren Richtung der Schule (des Luis de Vargas und seiner Nachfolger) angehörig und ungefähr dem Ann. Caracci vergleichbar; in dieser Art von ihm ein Bild der Gall. Esterhazy zu Wien: Moses, der an den Fels schlägt. Unter seinen Arbeiten in Sevilla ist besonders ein jüngstes Gericht in S. Ysabel anzuführen. — Juan de las Roelas (1558—1625) brachte das Colorit der venetianischen Meister nach Sevilla und ist als einer der vorzüglichsten, selbständig ausgebildeten Meister zu rühmen. Sein Hauptwerk ist in der Kathedrale von Sevilla, eine Darstellung des St. Yago, der auf gewaltigem weissen Ross, mit fliegendem Ordensmantel, das Schwert in der Rechten, den Christen den Sieg über die Mauren erkämpft; das Bild ist von ausserordentlicher, höchst ergreifender Wirkung. Vieles Andre in andern Kirchen von Sevilla. — Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), ebenfalls durch Begründung eines kräftigen Colorits und durch Einführung eines kühnen Pinsels in die Schule von Sevilla ausgezeichnet. Hauptwerk: das jüngste Gericht in S. Bernardo zu Sevilla, worin eine gewaltige Kraft der Composition

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

---

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 78. S. 310; — 1823, No. 2. S. 4.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Ebendas. 1823. S. 47.

und ein bedeutender Effekt, durch wenige grosse Farben- und Licht- u. Schattenpartieen hervorgebracht, sich zeigt. In der Gall. Soult zu Paris ein treffliches Gemälde desselben Künstlers, eine Versammlung von Kirchengelehrten, in welcher der h. Basilius seine Vorschriften dictirt. Der Sohn dieses Malers: **Francisco de Herrera el mozo**, scheint mehr auf einen äusserlichen Effekt hingearbeitet zu haben. — Andre gerühmte Meister derselben Zeit und verwandter Richtung sind: **Alonso Vasquez**, **Augustin del Castillo** (dessen Sohn **Antonio** den Vater noch übertraf) und sein Bruder **Juan del Castillo**, der vorzugsweise als Lehrer des Cano, Moya und Murillo anzuführen ist.

§. 80. Unter den Meistern der Sevillaner Schule, deren Blüthe gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt, ist zuerst **Francisco Zurbaran** (1598—1662), zu nennen. Er war ein Schüler des Roelas und diesem Meister in mancher Beziehung verwandt; doch zeigt er, bei einer minder lebendigen Phantasie, mehr Detail-Ausführung, genauere Naturnachahmung vor Allem aber eine grössere Energie des Colorits und der Schattenwirkung, die ihm den Beinamen des spanischen Caravaggio zuzog. Doch ist letzterer Ausdruck nicht eben buchstäblich zu nehmen; jedenfalls steht Zurbaran dem Italiener, wenn auch nicht in der Fülle des Colorits, so doch durch bedeutsameren Ernst und Würde voran. Unter den Gemälden dieses Meisters zu Sevilla ist besonders sein grosses Gemälde des h. Thomas von Aquino, aus dem Collegium dieses Heiligen stammend, in dem öffentlichen Museum der Stadt, zu nennen. Es stellt, als Hauptfigur, den genannten Heiligen, über ihm Christus und Maria nebst Engeln und andern Heiligen, unterwärts Kaiser Karl V. und den Gründer des Collegiums mit seiner Familie dar. Dies Gemälde ist von

---

§. 80, 2. Tüb. Kunstbl. 1823, No. 11, S. 43; (Vergl. No. 12, S. 47.)

einem gewaltigen Eindruck durch die Kraft des Helldunkels, durch das dem Gegenstand angemessene ernste und doch feierliche Colorit, die angemessene Stellung jeder einzelnen Figur, den Ausdruck der Gesichter, die zum Theil wirkliche Portraits sind und im Uebrigen ebenfalls Portrait-Charakter tragen, durch die schönen Faltenpartieen der Gewänder und die unübertreffliche Wahrheit in der Ausführung der verschiedenen Stoffe. — Die Gallerie des Marschall Soult zu Paris besitzt verschie- 3.
dene, zum Theil sehr vorzügliche Gemälde von der Hand des Zurbaran. — In der Münchner Gallerie befindet sich von ihm 4.
ein höchst bedeutsames Bild: Maria und Johannes, die vom Grabe des Erlösers heim wandeln, mächtige Gestalten mit dem Ausdruck stumm verhaltenen Schmerzes. Ein Ecce homo im 5.
Berliner Museum ist ein tüchtiges Bild von entschiedener Wirkung. — Einen andern Charakter trägt das Bild einer heil. 6.
Jungfrau in der Gall. Esterhazy zu Wien, welches ebenfalls dem Zurbaran zugeschrieben wird: sie ist in ganzer Figur dargestellt, in weissem Gewande und blauem flatternden Mantel die Arme empor gebreitet, von einem Sternenkranze umgeben, — im Ausdruck zart und von eigenthümlichem Reize. Zwei Portraitköpfe derselben Sammlung nähern sich der Weise des Rubens.

Bedeutender als Zurbaran war sein Zeitgenoss **Don** 7.
Diego Velasquez de Silva (1599 — 1660), der in der Schule des älteren Herrera, dann besonders des Pacheco, seine Bildung erhielt. Sein Aufenthalt zu Madrid seit dem J. 1622 — er ward Hofmaler Philipp's IV. — die Musterbilder venetianischer Kunst, die er dort kennen lernte, das freundschaftliche Verhältniss, in welches er zu Rubens trat, trugen vornehmlich zur Entwickelung seines eigenthümlichen Styles bei, die noch mehr durch Studien in Italien gefördert wurde. Man unterscheidet in den Werken des Velasquez drei Style, oder vielmehr Stufen der Entwickelung, von der gemeineren zur edleren Naturnachahmung, welche man durch drei Hauptbilder bezeichnet. Das erste ist das Bild eines alten zerlumpten 8.
Wasserverkäufers, der einem Knaben zu trinken giebt, gegen-

wärtig in der Gallerie des Herzogs von Wellington zu London, in ungemein sorgfältiger Ausführung, kraftvoll gemalt, aber noch sehr streng und beinah hart: — das zweite ist das
9. Bild des „Bacco finto" im Museum von Madrid, eine lustige Gesellschaft, deren einer die Rolle des Bacchus spielt und einen siegreichen Trinker bekränzt, vollendeter in der Auffassung des Ganzen und etwa den schöneren Leistungen des
10. Spagnoletto vergleichbar; — das dritte, ebenfalls im Madrider Museum, stellt eine Gruppe von Spinnerinnen dar und ist, bei vollkommen schlichter Naturwahrheit doch durch die liebenswürdigste Naivetät und Anmuth, durch die zarteste Behandlung der Luftperspektive (ambiente, — s. oben §. 76, 4.), worin ein Hauptverdienst des Velasquez besteht, ausgezeichnet. Im Allgemeinen ist Velasquez den Naturalisten zuzuzählen, aber er hält sich stets in einer grossartigen und edlen Stellung: man könnte sagen, dass er etwa zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehe. Zu seinen trefflichsten historischen Bildern, darin gerade ein solches Verhältniss bedeut-
11. sam hervortritt, gehört eine Krönung der Maria im Museum von Madrid. Das Bild hat die vollkommene Derbheit und Kraft des Lebens, und doch eine Erhabenheit der Composition, eine Würde des Charakters in Stellung, Geberde, Gewandung und in dem Ausdruck der Köpfe, eine eigenthümlich feierliche Wirkung des Lichtes und der Farbe, die demselben einen sehr hohen Rang anweisen. — Der grösste Ruhm des Velasquez aber besteht in seinen Portraitbildern, in denen er das Leben eben so naiv und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit darzustellen und mit meisterhaftester Energie durchzuführen weiss. Bilder der Art sind mannigfach, auch ausserhalb Spaniens, bekannt: in der k.
12. Gallerie von München, der Leuchtenberg'schen Gallerie ebendaselbst, der Gall. Esterhazy und der k. k. Gall. des Belvedere zu Wien, in der Gall. von Dresden, im Besitz des Marschall Soult zu Paris, in den Uffizien zu Florenz, in den englischen Sammlungen findet man höchst ausgezeichnete Beispiele, — die vorzüglichsten jedoch in Spanien und nament

lich im Museum von Madrid. Hieher gehört auch ein im letztgenannten Museum befindliches grosses Werk: die Uebergabe von Breda (der Gouverneur, Justin von Nassau, welcher dem Marquis von Spinola die Schlüssel der Stadt übergiebt), mit einem grossen Reichthum äusserst lebensvoller Portrait-Figuren. — Auch in landschaftlicher Darstellung hat Velasquez sehr Treffliches geleistet. Einige Ansichten der Gärten von Aranjuez, die sich unter den Gemälden des Madrider Museums befinden, sind von einer ähnlichen Fülle und Kraft der Behandlung, wie Rubens Landschaften.

Velasquez hat eine bedeutende Anzahl von Schülern gebildet, die seinen Styl nachzuahmen und weiter zu verbreiten bemüht waren. Sie gehören meist Madrid an. Der berühmteste unter diesen ist Juan de Pareja, el Esclavo, der Sklave, da er lange Zeit als solcher in den Diensten des Velasquez gestanden und sich heimlich in der, nur einem Freien vergönnten Kunst geübet hatte. Von einem andern Schüler, dem Nicolas de Villacis, befindet sich ein Gemälde in der Gall. Esterhazy zu Wien: Maria mit dem Kinde und die heil. Therese, das im Einzelnen, besonders in der Gestalt der heil. Therese, sehr anmuthvoll ist. Juan Batista de Mazo Martinez, ein dritter vorzüglicher Schüler des Velasquez, ist vornehmlich als Portraitmaler berühmt.

Alonso Cano (1601 — 1667) gehört ebenfalls zu den berühmtesten spanischen Meistern. Er war Architekt, Bildhauer und Maler, und seine Gemälde haben ein gewisses plastisches Element, welches sonst nicht häufig in der spanischen Kunst gefunden wird. Die edle Einfachheit in allen, die Kenntniss und richtige Anwendung der Anatomie bei den nackten Theilen und überhaupt ein gewisses, eigenthümliches Maasshalten lassen es erkennen, dass sein Styl besonders nach dem Muster der Antike gebildet ist, obgleich er nie in Italien war. Sein Colorit ist zart und dürfte etwa dem Guido Reni parallel zu stellen sein. In seinen früheren Werken scheint er mehr der Richtung der übrigen Sevillani-chen Meister verwandt, wie z. B. in einem trefflichen, grossartig naturalisti-

schen Bilde des Museums von Madrid: Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft sitzend. Später bildete sich seine beson-
20. dere Eigenthümlichkeit immer bedeutsamer aus. Sevilla, vorzüglich aber Granada (und hier besonders die Kathedrale), wo der Hauptsitz seiner Thätigkeit war, besitzen einen grossen
21. Reichthum hieher bezüglicher Werke. In der Gall. Soult zu Paris und in der Gall. Esterhazy zu Wien befinden sich ebenfalls mehrere Gemälde seiner Hand; unter letzteren ist vornehmlich eine Darstellung des Evangelisten Johannes auf der
22. Insel Patmos von grosser Bedeutung. — Cano hat eine sehr zahlreiche Schule zu Granada gebildet, die speziell mit dem Namen der „Schule von Granada" bezeichnet wird: sie zeigt eine ausgedehnte Verbreitung seines eigenthümlichen Styles, ohne dass jedoch Werke von sonderlicher Bedeutung aus derselben hervorgegangen sind.

23. Pedro de Moya (1610—1666), gleich dem vorigen zuerst in der Schule des Juan de Castillo, nachmals zu London durch van Dyck gebildet. Seine Werke haben viel mit der Auffassungsweise des letzteren gemein und vereinen mit dessen zarter Sentimentalität auf treffliche Weise die Energie der spanischen Kunst. Hauptwerke von ihm finden sich zu
24. Sevilla und Granada, besonders in den Kathedralen beider Städte. In der Gall. Esterhazy zu Wien ein tüchtiges Portrait. — Unter den Schülern des Moya ist besonders Juan
25. de Sevilla zu nennen, der sich den Eigenthümlichkeiten des Meisters in erfreulicher Weise anschloss. Von ihm ein schönes Bild der h. Familie in der Gall. Esterhazy, das ebenfalls ein glückliches Eingehen auf den Styl des van Dyck verräth.

26. Bartolome Esteban Murillo (1618—1682) beschliesst die Reihe dieser grossen Künstler von Sevilla in rühmlichster Weise. Er war, wie schon oben bemerkt, ebenfalls Schüler des Castillo, fand nachmals jedoch Gelegenheit, nach Madrid zu gehen und sich dort, vornehmlich nach den Mustern des

---

§. 89, 20. Tüb. Kunstbl. 1822, No. 95, S. 380; No. 96, S. 382. — 1823, No. 12, S. 48.

elasquez, Ribera (Spagnoletto) und van Dyck zu bilden.
lan unterscheidet in den Werken des Murillo besonders zwei
tyle, in denen sich der Gang seiner künstlerischen Entwicke
ung charakterisirt. Die früheren sind von schlichter, natura
stischer Auffassung, derb und kräftig in der Ausführung; in
en späteren tritt ein Bestreben nach grösserer Zartheit und
ilde hervor, welches zumeist auf dem Grunde jener einfa
hen Naturauffassung ruhen bleibt, in einzelnen Fällen jedoch
uch in eine schwächlichere Manier übergeht. — Von seinem
rüheren Style finden sich u. a. zahlreiche Belege in einigen
eutschen Gallerieen. Namentlich hat die Gallerie Esterhazy
eren eine bedeutende Anzahl, die zum Theil wirkliche Sce-
en des gemeinen Lebens, Gassenbuben, Bauern, Spinnerin-
en, — zum Theil heilige Gegenstände, besonders heilige
amilien darstellen, aber auch diese in einer, dem Genre ver-
andten Auffassung. In der Münchner Gallerie befinden sich
erschiedene grosse Bilder, meist Gassenbuben darstellend,
e Brod oder Früchte verspeisen, Würfel oder Karten spie-
n u. dergl. mehr, und die sämmtlich in unübertrefflicher Na-
rwahrheit ausgeführt sind. Aehnliche Werke kommen auch
andren, z. B. englischen Sammlungen vor. — Zu Muril-
's berühmtesten Werken gehören die folgenden: die Vision
es h. Antonius von Padua, zu dem das Christuskind in einer
lorie von Engeln sich niederneigt, in der Kathedrale von
evilla; der Heilige kniend, Blick und Hände mit inniger
ehnsucht nach der Erscheinung emporgehoben. (Eine ähn-
che, ebenfalls hochst meisterliche Darstellung desselben Ge-
enstandes, aus dem Alcazar von Sevilla stammend, im Mu-
eum von Berlin; hier ruht das Christuskind bereits auf den
rmen des Heiligen, dessen Kopf voll des tiefsten Ausdruckes
t.) Sodann die acht Gemälde, welche Murillo für die Kirche
es Hospitals de la Caridad zu Sevilla malte und in denen
Werke der Barmherzigkeit und Mildthätigkeit dargestellt wa-

§ 80, 10. Tub. Kunstbl. 1822, No. 78, S. 310.
§ 80, 11. Ebendas. No. 79, S. 314.

ren. Nur drei von diesen befinden sich noch an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung: dies sind: Moses, der mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen hervorruft, ein sehr figurenreiches Bild, voll energischen, ergreifenden Lebens; die Speisung der fünftausend Menschen in der Wüste durch Christus; der h. Johannes de Dios, der, von einem Engel unterstützt, einen Kranken nach dem Hospitale trägt, ebenfalls von höchst ergreifendem, lebenvollen Ausdrucke. Das Gegenstück
32. des letzteren befindet sich im Museum von Madrid; es stellt die heilige Elisabeth, Königin von Portugal, als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger dar und ist ebenso sehr durch die grossartige Totalwirkung, wie durch die aufs Höchste getriebene Naturnachahmung ausgezeichnet; freilich geht letztere hier, durch die Aufdeckung allerhand ekelhafter Schäden, beträchtlich über das Gebiet des Schönen hinaus, doch ist dies eines Theils durch die ursprüngliche Bestimmung des Gemäldes zu entschuldigen, anderen Theils erhält es durch die himmlische Milde und Schönheit in dem Gesichte der königlichen Heiligen, die mit schüchterner Ergebung ihre Pflicht vollführt,
33. das bedeutsamste Gegengewicht. Drei von den Gemälden des genannten Hospitals befinden sich in der Gallerie des Marschall Soult zu Paris, auch diese durch die schönsten Vorzüge ausgezeichnet. Sie stellen die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus, die Aufnahme der drei Engel durch Abraham, und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Arme des Vaters dar; das letztere vornehmlich ist ein Bild des innigsten, gemüthvollsten Ausdruckes. — Ausserdem sind das
34. Museum von Madrid und die Soult'sche Sammlung zu Paris noch reich an den trefflichsten Gemälden aus Murillo's verschiedenen Stylen: eine Madonna auf halbem Monde stehend,
35. in der erstgenannten Gallerie und vornehmlich eine Himmelfahrt der Maria in der zweiten sind Bilder von der grossartigsten Anmuth und Schönheit. — Einige sehr vorzügliche
36. Bilder Murillo's befinden sich in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München: eine Maria mit dem Kinde (vielfach durch Lithographieen bekannt) ist ein Bild des süssesten Liebreizes

ad holdseligster Naivetät. Der Knabe Jesus, als guter Hirt, it drei Schaafen, ebendaselbst, ist eine tüchtig gemalte Com- osition, deren ähnliche von Murillo nicht selten gefunden erden. — In englischen Gallerieen findet man ebenfalls eine edeutende Anzahl seiner Gemälde, sehr ausgezeichnete in der allerie des Dulwich College bei London: eine Himmelfahrt 32. lariä von glänzender Farbenwirkung, — Jacob und Rahel, or einander knieend und sich umarmend, ein Bild von ei- enthümlicher Lieblichkeit, — ein Blumenmadchen von gross- er Anmuth des Ausdruckes, — ein schlafendes Christkind, urch rothe Vorhänge leis überschattet. — In der Gall. Pitti 38 u Florenz zwei liebenswürdige Madonnen mit dem Kinde.— . a. m. — Portraits von Murillo sind im Ganzen selten; as Berliner Museum besitzt von ihm das überaus lebensvolle 39. ildniss eines Kardinals.

Neben den genannten Meistern sind in der Sevillaner chule der Zeit endlich noch zu bemerken: Juan de Val- 40. ez, Nebenbuhler des Murillo, durch lebendige Composition nd grossen Effekt ausgezeichnet, aber nicht frei von Manier. lehrere Werke im Provinzial-Museum von Sevilla: eine h. ungfrau in der Gall. Soult zu Paris. — Josef Antolinez, 41. essen schönes natürliches Colorit, welches jedoch durch eine 42. angelhafte Zeichnung beeinträchtigt wird, vielen Ruhm er- angt hat. In der Gall. Esterhazy zu Wien eine unbedeutende lucht nach Aegypten. — Ignacio Iriarte, der vorzüglich- 43. te unter den spanischen Landschaftern. Seine, wie alle übri- en Landschaftsbilder der Spanier, zeigen grosse Massen, war- es Colorit, kühne Behandlung und namentlich den Vorzug usgezeichneter Luftperspektive.

§. 81. Neben der Schule von Sevilla ist zunächst die 1. Schule von Madrid, die eigentliche Hofschule Spaniens, im siebzehnten Jahrhundert durch bedeutende Leistungen aus- gezeichnet. Jenen ältern Meistern, dem Navarrete und de la Cruz, welche durch ihre Meisterschaft im Colorit bereits die eigenthümliche Richtung der Schule vorgezeichnet hatten, rei-

ben sich hier mehrere Künstler von ähnlicher Eigenthüm-
2. lichkeit an, unter denen besonders **Luis Tristan** (1586 — 1649) anzuführen ist, ein sehr ausgezeichneter Colorist, der namentlich dem Velasquez, als dieser nach Madrid kam, für einige Zeit zum Vorbilde diente.

Andre Elemente, die jedoch nicht von sonderlich bedeutendem Einfluss auf die Schule gewesen zu sein scheinen, flos-
3. sen ihr von ausserhalb zu. Namentlich ist hier der Florentiner **Bartolome Carducho** (eigentlich: **Carduccio**, 1560 — 1608) anzuführen, der von Philipp II. nach Spanien berufen ward und die Eigenthümlichkeit der florentinischen Schule zur Zeit des Cigoli repräsentirt. Ein Gemälde von ihm in
4. der Gall. Esterhazy zu Wien, Maria mit dem Kinde und der heil. Franciscus, anbetend, erinnert in etwas an die Manier des Dolce, doch ist es kräftiger. Auch bei seinem bedeutend
5. jüngeren Bruder **Vincente Carducho**, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt, zeigt sich eine ähnliche Richtung. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Portraitmaler. Mehrere Bilder der Art im Museum von Madrid. Unter Vin-
6. cente's Schülern mag hier **Felix Castello**, von dem im Madrider Museum ebenfalls vorzügliche Portraitdarstellungen vorkommen, angeführt werden. — Ebenfalls zu jener Zeit kam
7. noch ein andrer Toskaner, **Patricio Caxes**, aus Arezzo gebürtig, nach Madrid, unter dessen Schülern sein Sohn, Eu-
8. genio Caxes, und besonders **Antonio de Lanchares** (1586—1638) ausgezeichnet sind.

Ungleich bedeutender scheint der Einfluss gewesen zu sein, den Velasquez auf die Schule von Madrid ausgeübt hat, und der überdies der eigenthümlichen Richtung der Schule mehr angemessen war. Ausser bei seinen eignen Nachfolgern zeigt sich die Blüthe der Schule vornehmlich bei den Schü-
9. lern eines andern Meisters, des **Pedro de las Cuevas**, der den Ruhm eines guten Zeichners hat. Einer der vorzüglich-
10. sten unter diesen ist **Antonio Pereda** (1590—1669), dessen Colorit dem des Murillo im Einzelnen an Glanz und Wahrheit noch vorangestellt wird. Die Gall. Esterhazy zu Wien

besitzt von ihm ein treffliches Gemälde des h. Antonius mit dem Jesuskinde, welches durch sehr schöne, zarte Köpfe ausgezeichnet ist. Treffliche Portraits in der Münchner Gallerie; 12.
einige andre Bilder, ebendaselbst, die dem Pereda zugeschrieben werden, haben mehr von der Art des Caravaggio und sind nicht sonderlich anziehend. Francisco Camilo, des- 13.
sen sanftes Colorit gerühmt wird, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez, sind ebenfalls als treffliche Schüler des Cuevas bekannt. Von den letztgenannten finden sich beachtenswerthe Werke im Museum von Madrid. Einer der ausgezeichnetsten ist Juan Careño de Miranda (1614— 14.
1685), welcher sein schönes Colorit nach Velasquez und van Dyck bildete. Von ihm sieht man in der Gall. Esterhazy ein 15.
Gemälde des h. Dominicus, welches schön und gross, in der Art des van Dyck, gehalten ist. Ein vorzügliches Portraitbild 16.
im Berliner Museum. — Schüler des Careño, und gleich diesem an van Dyck erinnernd, ist Mateo Cerezo, von dem 17.
in der Gall. Esterhazy ein trefflicher Ecchomo vorhanden ist.

An der Spitze einer andern Reihe von Künstlern der Madrider Schule jener Zeit steht Francisco Rizi, der jedoch 18.
durch seine Leichtigkeit und geringere Korrektheit bereits zur Verderbniss des Geschmackes beitrug. Sein vorzüglichster Schüler ist Juan Antonio Escalante (1630—1670), wie- 19.
derum durch eigenthümliche Anmuth des Colorits ausgezeichnet. In der Gall. Esterhazy befindet sich von ihm das Bild einer Madonna, von Engeln umgeben, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist. — Nächst diesem ist besonders Claudio Coello anzuführen, der 1693 starb und einer der 20.
letzten spanischen Meister war, welche der Geschmacksverwirrung, die gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der spanischen Kunst einzureissen begann, kräftigen Widerstand leisteten. Doch zeigen auch seine Gemälde mehr eine eklektische Nachahmung der früheren grossen Meister Spaniens, wie auch der Niederländer und Venetianer, als eine eigenthümlich selbständige Richtung. Das Museum von Madrid hat Bilder 21.
der Art von ihm, ebenso die Gall. Esterhazy zu Wien. In

der Münchner Gallerie sieht man ein ihm zugeschriebenes Bild von schlichter und grosser Wirkung: den h. Petrus von Alcantara darstellend, welcher mit einem Laienbruder auf dem Meere wandelt.

§. 82. Endlich ist noch der Schule von Valencia Erwähnung zu thun, an deren Spitze, nächst jenen älteren Meistern (Aregio, Neapoli, Joanez) Francisco Ribalta steht (1551—1628). Dieser Künstler studirte in Italien besonders die Werke des Sebastiano del Piombo, und seine eignen Gemälde zeigen grösseren Theils, seinen Vorbildern analog, eine Richtung auf den Charakter florentinischer Zeichnung, verbunden mit venetianischem Colorit. Solcher Art sieht man zwei, jedoch nicht sonderlich bedeutende Bilder heiligen Inhalts in der Gall. Esterhazy, und zwei andre, welche Gegenstände der antiken Mythe behandeln, in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München. In demselben Charakter, aber bedeutender, ist die Darstellung eines Christusleichnams zwischen zwei Engeln, im Museum von Madrid. Ein sehr grossartiges Bild derselben Sammlung, die Evangelisten Matthäus und Johannes in einer Landschaft darstellend, erinnert mehr an die energische Weise des Spagnoletto. — Ribalta hat mehrere treffliche Schüler gebildet. Unter diesen ist besonders Jacinto Geronimo de Espinosa anzuführen, dessen Gemälde oft den kräftigen Werken des Guido Reni zu vergleichen sind. Sodann Josef de Ribera, den man ebenfalls seinen Schülern zuzählt, dessen Ausbildung aber vornehmlich Italien angehört, woselbst er unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. (Vergl. Bd. I. §. 118). — Als einen Schüler des Ribalta nennt man auch den Pedro Orrente (1550—1644), der sich später der Weise der venetianischen Schule, vornehmlich des Jacopo Bassano, zuwandte. Den Werken des letzteren gleicht die Mehrzahl seiner Bilder, wie z. B. eine Darstellung des Mahles von Emaus in der Gall. Esterhazy. Mehrere derselben Art in der Kathedrale von Valen

cia; ein h. Sebastian, ebendort, grossartiger und von vorzüglicher Schönheit.

§. 83. Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erlosch jene eigenthümliche und bedeutsame Blüthe, zu welcher die spanische Kunst emporgeführt war. Schnelligkeit und Handfertigkeit, ohne Rücksicht auf die tiefere Bedeutung der Kunst, ward das Hauptziel des Strebens der spanischen Künstler dieser und der späteren Zeit. Sehr verderblich wirkte auf sie das Beispiel des Italieners Luca Giordano ein, der in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nach Spanien kam, und durch seine glänzende, nur auf äusseren Erfolg gerichtete Manier, Alles zur Nachahmung hinriss. Unter den Künstlern, welche dieser Zeit und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehören, mögen hier einige der wichtigeren namhaft gemacht werden. 1.

Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) hat zuerst, durch seine Sammlung von Notizen über spanische Künstler, der spanischen Kunstgeschichte einen brauchbaren Boden zuzubereiten begonnen; freilich fehlt es diesen Notizen noch mannigfach an strengerer Kritik. Seine zahlreichen Malereien haben den allgemeinen Charakter einer mehr äusserlichen Tüchtigkeit. — Antonio Villadomat (1678—1755) hat sich selbst eine, ebenfalls schlichtere Weise der Darstellung gebildet; ein ansprechendes Gemälde von ihm in der Gallerie Esterhazy. — Alonso de Tobar, Zeitgenoss des vorigen, ein nicht unglücklicher Nachahmer Murillo's. Ein sonderbares Bild von ihm im Museum von Madrid: die göttliche Hirtin (Maria?), welche Schaafe mit Rosen füttert (Allegorie des Rosenkranzes?), nicht ohne eine bedeutende, an Murillo erinnernde Wirkung. Eine Ruhe auf der Flucht in der Gall. Esterhazy von schwach gemüthlichem Ausdrucke. 2. 3. 4. 5.

Später wirkte Raphael Mengs, bei seinem längeren Aufenthalte in Spanien, günstig auf ein grösseres Bestreben nach Korrektheit ein. Sein Schüler Francisco Bayeu y Subias wird den ausgezeichnetsten Meistern des vorigen Jahr- 6. 7.

hunderts zugezählt. Doch war Mengs Kunstrichtung, wenn sie auch in Bezug auf Schulbildung sehr anzuerkennen ist, nicht wohl geeignet, einen lebenvollen Geist der Kunst hervorzurufen, der ein kräftigeres Entgegenkommen von Seiten der Nation verlangt.

Das neunzehnte Jahrhundert zeigt Spanien von Kämpfen zerrissen, in denen die alte und die neue Zeit mit zerstörendem Hass einander gegenüberstehen. Hier findet die Kunst keine Pflege und noch weniger den nährenden Boden eines sicheren, klaren Bewusstseins, aus dem zu aller Zeit nur ihre Blüthe emporgesprosst ist. Was die Zukunft diesem so schönen und so unglücklichen Lande bringen wird, wissen wir nicht.

Siebentes Buch.

Geschichte der Malerei in Frankreich.

§. 84. Die französische Malerei hat in den früheren Jahr- 1.
hunderten des Mittelalters dieselben Entwickelungsstufen durchgemacht, wie die Malerei in Deutschland, welche im Obigen genauer betrachtet worden ist. Auch hier beginnt ein bedeutsames Streben zur Zeit der Karolinger, und was früher (Bd. I, §. 8 und Bd. II, §. 3) von den dieser Dynastie angehörigen Werken namhaft gemacht ist, gehört wesentlich Frankreich an. Die hierauf folgenden Arbeiten tragen den Stempel des sogenannten byzantinischen Styles; im dreizehnten Jahrhundert beginnt auch hier der germanische Styl mit Entschiedenheit vorzuherrschen.

Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nahmen die 2.
Päbste ihren Sitz zu Avignon und residirten dort während eines Zeitraumes von 70 Jahren. Die Künste Italiens folgten ihnen dorthin; namentlich werden Giotto und Simone di Martino als die bedeutendsten Maler angeführt, welche in Frankreich für den päbstlichen Hof Werke geliefert. Doch scheint es nicht, dass ihre Wirksamkeit von namhaftem Einfluss auf die französische Kunst gewesen sei; auch giebt die Folgezeit

---

§. 84. 1. Literatur: Verschiedene französische Werke: z. B. Gault de Saint Germain: *Les trois siècles de la peinture en France. Paris*, 1809. — Sodann vornehmlich: Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. III, 1805, Geschichte der Malerei in Frankreich.

hiefür, soviel uns bekannt, keine in die Augen fallende Bestätigung.

Ob durch den allgemeinen Aufschwung der Kunst im funfzehnten Jahrhundert, welchen wir in Italien, in den Niederlanden, Deutschland und Spanien kennen gelernt haben, auch in Frankreich ähnliche Erscheinungen hervorgebracht seien, wissen wir nicht. Fast möchte man vermuthen, dass später, durch überwiegendes Interesse für italienische Malerei und gänzlich abweichenden Sinn, die etwa vorhandenen Denkmale in Vergessenheit gerathen sind. Als ein ausgezeichneter Maler des funfzehnten Jahrhunderts wird jedoch **René von Anjou**, König von Jerusalem, gerühmt, über dessen Leistungen uns indess ebenfalls kein Urtheil zusteht.

§. **85.** Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ist König Franz I. als einer der vorzüglichsten Kunstfreunde seiner Zeit bekannt. Aber es sind nur italienische Werke, mit welchen er seine Paläste bereicherte, italienische Künstler, die er beschäftigte. **Leonardo da Vinci** ward durch ihn am Abende seines Lebens nach Frankreich berufen, ebenso einige Jahre später **Andrea del Sarto**. Von bedeutendster Wirksamkeit waren die Künstler, welche zur Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau für ihn arbeiteten; **Rosso** (den die Franzosen **Maitre Roux** nennen), **Primaticcio**, **Niccolo dell' Abate** und viele andre Italiener, welche den Genannten hülfreiche Hand leisteten. Auch werden verschiedene Franzosen erwähnt, welche an den Arbeiten zu Fontainebleau Theil genommen; doch haben sich diese nirgend zu selbständiger Eigenthümlichkeit entwickelt. Die ganze Schule von Fontainebleau ist im Wesentlichen nur als ein aus Italien versetzter Zweig, als eine Kolonie, die fremd im fremden Lande dasteht, zu betrachten. Ihr Gesammtcharakter besteht in jenem mehr dekorativen Elemente, worin sich die römische Schule mit Glück bewegt hatte. Zu bemerken ist jedoch, dass diese Werke zu Fontainebleau von den späteren französischen Künstlern, sofern sie in der Heimath ihre erste Bildung empfin

gen, als ihre bedeutendsten Muster betrachtet wurden und dass sie auf die Entwickelung der letzteren nicht ohne Einfluss waren.

Neben diesen Künstlern werden ein Paar französische Portraitmaler genannt, die unter der Regierung Franz I. mit Ruhm gearbeitet haben: Corneille von Lyon und François Clouet, gen. Janet. Von letzterem sieht man ein Paar Bildnisse in der Gallerie des Berliner Museums, die sich wesentlich von den Arbeiten der gleichzeitigen Italiener unterscheiden; in ihrer ebenso schlichten wie edlen Auffassungsweise und lebenvollen Behandlung gehören sie vielmehr derjenigen Richtung der Malerei an, welche die Arbeiten des jüngeren Holbein bezeichnen. 6.

Gegen das Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts treten mehr selbständige Leistungen der französischen Malerei hervor. Unter den früheren hieher gehörigen Künstlern ist besonders Jean Cousin zu erwähnen, der sich in verschiedenen Zweigen der Kunst hervorgethan hat und vornehmlich als Glasmaler höchlichst gerühmt wird. Sodann Martin Freminet, ein Anhänger der Schule des Michelangelo Buonarotti; sein Hauptwerk ist die Decke der Kapelle von Fontainebleau. 7. 8.

Von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der französischen Malerei war Simon Vouet (1582 — 1641). Dieser Künstler hatte sich nach den Werken der späteren Venetianer und vornehmlich nach Michelangelo Caravaggio gebildet (Vergl. Bd. I, §. 117, s.); seine Werke tragen das naturalistische Gepräge des letzteren, welches jedoch durch eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit gemässigt ist. Paris (namentlich das dortige Museum) besitzt deren eine bedeutende Anzahl; im Berliner Museum befindet sich von ihm das tüchtig gemalte Bild einer Verkündigung. Aus seiner zahlreichen Schule sind die berühmtesten derjenigen Künstler hervorgegangen, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen bemüht waren. Von diesen später. 9. 10. 11.

§. 86. Ein jüngerer Zeitgenoss des Vouet steht sowohl diesem und seinen Anhängern, als auch den gleichzeitigen Italienern in abgeschlossener Eigenthümlichkeit gegenüber. Dies
1. ist **Nicolas Poussin** (1594—1665). Nach den Vorbildern italienischer Kunst, welche ihm Frankreich darbot, zunächst gebildet, vollendete er seine Studien in Italien selbst und hielt sich dort (in Rom) den grösseren Theil seines Lebens auf. Hier war es die Welt des classischen Alterthums, welche mächtig auf seinen Sinn wirkte und vornehmlich die eigenthümliche Entwickelung seines Styles begründete. So findet man in seinen Werken ein ernstes plastisches Element, eine Strenge und Bestimmtheit des Styles, die einen auffallenden Gegensatz zu den Richtungen der Zeitgenossen bildet; ebenso eine geistreich dramatische Entwickelung der dargestellten Vorgänge, die alle Personen in das Interesse der Handlung verflicht und den Aufwand müssiger Schaustellungen gänzlich vermeidet. Freilich verbinden sich mit diesen Vorzügen auch bedeutende Mängel. Nicht nur die heitere Belebung der Gestalten durch Farbe und Licht, sondern auch die Unbefangenheit und Naivetät des Gefühles wird häufig in seinen Werken vermisst; insgemein machen sie in der Zeichnung einen günstigeren Eindruck als im Gemälde. Man wird durch die Kälte des berechnenden Verstandes abgestossen, und der Prunk mit antiquarischer Gelehrsamkeit dient nicht gerade dazu, diesen Eindruck zu mildern. Letzteres tritt besonders in den Darstellungen der heiligen Geschichte störend hervor, in denen Poussin der nüchternen historischen Wahrheit (oder vielmehr dem, was er dafür hielt) jene höhere, innere Wahrheit, die zwar nur auf dem Boden der Tradition beruht, geopfert hatte. In dieser Beziehung dürften namentlich seine gerühmten und in andrer Rücksicht
2. allerdings sehr verdienstlichen Darstellungen der sieben Sacramente (im Schlosse Windsor in England) anzuführen sein; wenn hier z. B. das Abendmahl des Herrn in der Form eines antiken Triclinium dargestellt wird, wo der Heiland sowohl wie die Jünger auf den Ruhebetten ausgestreckt liegen, so ist

natürlich die höhere Auffassung der Handlung schon hiedurch wesentlich beeinträchtigt.

Immer jedoch, und namentlich mit Rücksicht auf die Zeit, sind die oben angeführten Vorzüge sehr anzuerkennen und sie haben sowohl in grösseren, reichbewegten Compositionen, — 3.
wie in seiner Pest der Philister und der Mannalese (im Pariser Museum), in dem Moses, welcher den Quell des Felsens 4.
hervorruft (in der Eremitage zu Petersburg), — wie auch in einfachen Darstellungen Treffliches hervorgebracht. Zu letzteren gehört u. a. seine gemüthvoll idyllische Composition der 5.
arkadischen Hirten, welche in einer grünenden Landschaft um ein Grab mit der Inschrift „Et in Arcadia ego" versammelt sind (im Pariser Museum); vor allen aber seine eben so schlichte, wie grossartig bedeutsame Composition des Testamentes des 6.
Eudamidas (im Privatbesitz zu Paris). — In einigen Darstellungen tritt auch das seltne Element einer wärmeren Färbung auf ansprechende Weise hervor. Zu diesen gehören namentlich verschiedene Bacchanale (ein sehr vorzügliches in der Na- 7.
tional-Gallerie zu London) und mehrere Scenen aus der Ge- 8.
schichte des Rinaldo und der Armida (aus Tasso's befreitem Jerusalem), — eine der trefflichsten, in der Rinaldo schlafend in Armidens Zaubergärten entführt wird, im Berliner Museum.

Poussin bildet in seinen historischen Gemälden eine jener eigenthümlichen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die eine Vordeutung besonderer Richtungen, welche sich erst später in bedeutenderem Umfange entwickeln, bezeichnen. Er ist gewissermassen als ein Vorläufer jener Künstler zu betrachten, welche zur Zeit der französischen Republik mit Entschiedenheit den Pfaden des classischen Alterthums nachzugehen bemüht waren. — Seiner bedeutenden Leistungen im 9.
Fache der landschaftlichen Malerei ist bereits oben gedacht worden (§. 60, 9 u.); ebenso der andren grossen Landschafter seiner Zeit, welche Frankreich hervorgebracht hat, des Caspar Poussin (§. 60, 9 v.), Claude Lorrain (§. 61.) 10.
u. s. w.

11. Neben Poussin sind, unter den historischen Malern Frankreichs, zunächst seine Zeitgenossen Jacques Stella und Philippe Champaigne zu nennen, die im Styl ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft mit Poussin zeigen. Champaigne ist ausserdem insbesondre durch sein vorzügliches Colorit ausgezeichnet und nimmt als Portraitmaler eine bedeutende Stellung ein. — Als ein guter Colorist, nach den venetianischen
12. Mustern gebildet, ist neben diesem noch Jacques Blanchart zu nennen.

§. 87. Wir kommen nunmehr auf die bedeutendsten Meister, welche aus der Schule des Simon Vouet hervorgegangen
1. sind. Zu diesen gehört zunächst Valentin, von dem als einem der eifrigsten, aber nicht sonderlich bedeutenden Anhänger des Caravaggio bereits gesprochen ist (Bd. I, §. 117, 1.).

Bei weitem der vorzüglichste unter Vouet's Schülern war
2. Eustache le Sueur (1617—1655). Doch war es minder der Styl seines Meisters, nach dem sich le Sueur gebildet hat, als vielmehr die in Frankreich befindlichen Werke Raphaels und vornehmlich die Kupferstiche Marc-Anton's nach Raphael, die ihm zu Vorbildern dienten; in Italien selbst ist er nicht gewesen. Dieser Richtung gemäss zeigt sich in der That ein Nachklang jener reineren Schönheit Raphaels in le Sueur's Werken, ein mehr innerliches Leben in seinen Gestalten, was ihn unter den Malern seiner Zeit eigenthümlich anziehend macht. Freilich steht er Poussin in der Bedeutsamkeit der Composition, in der Bestimmtheit des Styles nach, ist er überhaupt nicht durch energische Darstellung des Lebens ausgezeichnet; doch muss er immer als einer der liebenswürdigsten Künstler der älteren französischen Schule bezeichnet werden, auch wenn der Ehrentitel des „französischen Raphael", den man ihm beigelegt, etwas unstatthaft erscheint. Zu seinen
3. vorzüglichsten Werken gehört die grosse Reihenfolge von Gemälden aus dem Leben des heil. Bruno, die für das kleine Karthäuserkloster zu Paris ausgeführt wurde und sich gegenwärtig im dortigen Museum befindet; unter diesen sind be-

onders die einfachen Scenen des Mönchslebens vorzüglich aus-
ezeichnet. (Im Berliner Museum befindet sich von le Sueur 4.
ine treffliche Darstellung des heil. Bruno in seiner Zelle, die eben-
alls durch eine tief gemüthliche Stimmung beachtenswerth ist).
Ausser verschiedenen andern Werken heiligen Inhalts sind so-
dann die Gemälde anzuführen, welche er für das Hotel Lam- 5.
ert zu Paris ausführte und die gegenwärtig grösstentheils eben-
falls im dortigen Museum aufbewahrt werden, die Musen und
andre Figuren der antiken Mythe darstellend. Bei diesen tritt
edoch, trotz ansprechender Einzelheiten, der Mangel an fri-
scher Sinnlichkeit bereits mehr störend hervor. — Le Sueur's
ernsteres Streben fand übrigens bei seinen Zeitgenossen wenig
Anerkennung und er hatte mannigfach durch die Feindschaft
eifersüchtiger Nebenbuhler zu leiden.

Ein dritter Schüler Vouet's war Pierre Mignard, ge- 6.
nannt Mignard le Romain. Ein schönes ansprechendes
Colorit, und demgemäss eine erfreuliche Auffassung des Le-
bens, bezeichnet die Richtung dieses Künstlers, welche er
durch Studien in Italien, besonders zu Venedig, ausgebildet
hatte. Unter den französischen Portraitmalern nimmt er eine
der ersten Stellen ein, und die graziöse Auffassung, welche
seinen Bildnissen eigen ist, erscheint der Mehrzahl nach nicht
gesucht, sondern sie entspricht vielmehr mit Unbefangenheit
der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Museen von Paris, 7.
Berlin, u. a. m. besitzen vorzügliche Bilder der Art. In histo-
rischen Darstellungen ist er minder bedeutend.

Derjenige unter Vouet's Schülern, welcher den meisten
Einfluss auf die Richtung der französischen Malerei ausübte
und welcher die Kunst mit demselben Despotismus beherrschte
wie sein König Ludwig XIV. den Staat, war Charles le 8.
Brun (1619—1690), — ein Künstler von grossem Talent,
von reicher Phantasie und leichtester Darstellungsgabe, aber
ohne die innere Lauterkeit und Sammlung, welche dem Werke
der Hand das Gepräge des Geistes giebt. Seine Gemälde sind
als die blendenden Dekorationen jener pomphaften aber inner-
lich hohlen Regierung zu betrachten, welche der gesammten

gebildeten Welt ihre Gesetze vorschrieb; bei allem Aufwand an Gestalten und Farben entbehren sie sowohl des innere Gefühles und der individualisirenden Durchbildung, wie der künstlerischen Gemessenheit und Klarheit. Zu den gerühmte-
9. sten gehören seine Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen im Museum von Paris, besonders die Scene welche Alexander im Zelte des Darius darstellt, und die verschiedenen Siegeskämpfe des macedonischen Königs. Von le Brun und seiner zahlreichen Schule datirt sich die tiefe Entartung der französischen Malerei, der Uebergang zu einer hohlen, theatralischen Manier, welche als der letzte Verfall der modernen Kunst zu betrachten ist. — Doch ist beiläufig zu bemerken, dass gerade dieselbe Zeit die vorzüglichsten, im Einzelnen noch unübertroffenen Leistungen in einem andern
10. Fache der Kunst, in der Kupferstecherei, hervorgebracht hat. In diesem Betracht genügt es, die Namen eines Edelinck, Nanteuil, Drevet u. a. m. anzuführen, welche allezeit als Meister ersten Ranges genannt werden müssen. Aber der Entwickelungsgang der Kupferstecherei, als einer nachahmenden Kunst, ist nicht mit Nothwendigkeit an die selbstschöpferischen Leistungen der Malerei gebunden.

§. 88. So mag es genügen, hier die bedeutenderen Maler der Kürze nach anzuführen, welche zur Zeit des le Brun und das nächste Jahrhundert nach ihm, in mehr oder minder augenfälliger Befolgung derselben manierirten Richtung, die Jahrbücher der französischen Kunstgeschichte schmücken. Zu
1. diesen gehören zunächst Sebastian Bourdon, ein Nachahmer der verschiedensten früheren Meister, auch als Landschaftsmaler bekannt (Vergl. §. 60, 9.) und Noel Coypel. — Dann
2. um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts blühend: Antoine Coypel (Sohn des vorigen), die Brüder Bon Boullogne und Louis de Boullogne, Jean Jouvenet (ein ernsterer Meister, dessen Kreuzabnahme im Pariser Museum namentlich beachtenswerth ist), die beiden François de Troy (Vater und Sohn), Nicolas de Largilliere, Ray-

mond la Fage, Hyacinthe Rigaud (in Portraitbildern ausgezeichnet), u. a. m. — Endlich, in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts blühend: die Maler aus der Familie Vanloo (die Brüder Jean Baptiste und Charles André, und die Söhne des ersteren: Louis Michel, Hofmaler des Königs von Spanien, und Charles Amadée, Hofmaler des Königs von Preussen), Antoine Pesne (wiederum ein guter Portraitmaler, Vorgänger des Ch. Amadé Vanloo in Berlin), Pierre Subleyras, François le Moine und François Boucher (1704—70, der sogenannte „Maler der Grazien", — bei dem die Kunst bis auf eine gänzliche Entnervung und kastratenhaften Kitzel herabgesunken war).

§. 89. Alle diese Künstler und die grosse Schaar andrer gleichgesinnter Maler, deren Name jedoch die Grenzen dieses Handbuches unnöthig ausdehnen würde, hatten sich, mit Ausnahme des Portraits, wesentlich im Fache der Historienmalerei umgethan. Neben ihnen sind noch einige andre zu erwähnen, welche die mehr untergeordneten Fächer der Kunst, zum Theil mit grösserem Glück, behandelt haben. 1.

Zunächst ein Künstler, dessen Thätigkeit vor die verderbliche Periode Ludwig's XIV. fällt: Jacques Callot (1594—1635). In Bezug auf malerische Technik nimmt Callot zwar eine mehr untergeordnete Stellung ein, indem er nur selten in Oel gemalt hat und die Bilder der Art, welche man ihm zuschreibt, in ihrer Ausführung nicht sonderlich viel bedeuten wollen: seine Leistungen bestehen im Wesentlichen nur aus Kupferstichen, auch hat die Mehrzahl derselben nur ein kleineres Format; aber es sind durchweg Compositionen von eigner Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Sie bestehen aus Darstellungen der mannigfaltigsten Art. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr in manieristischer Weise behandelt sind. Andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar: Belagerungen, Schlach- 2.

ten, kriegerische Uebungen, Kostümbilder u. dergl.: in diesen spricht sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, — wo es der Gegenstand erlaubte: höchst poetische Weise der Anschauung aus; namentlich gehört unter diesen die grosse Reihenfolge von Blättern, welche den Titel der *Misères et malheurs de la guerre* führt, zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-phantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Masken-Komödie angehörig, bald festliche Aufzüge in fabelhaftem Pomp, bald verwunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend: letztere besonders sind in einer so meisterlichen Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heiterer Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer — zumal in Rücksicht auf die emphatischen Bestrebungen von Callot's Zeitgenossen — eine herzliche Erquickung gewähren. Keiner unter den niederländischen Genremalern hat den Humor zu einer solchen Schärfe und Lustigkeit entwickelt, wie er. Zu den Blättern dieser Art gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und, wenn es auch in der Gesammt-Composition etwas überladen scheinen dürfte, doch in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Komik ist. — Als Nachahmer des Callot ist sein etwas jüngerer Zeitge-
3. noss **Stephan della Bella** anzuführen.

Das siebzehnte Jahrhundert zählt weiter keine namhaften französischen Genremaler; Ludwig XIV. begünstigte nur diejenige Richtung der Kunst, welche sich den Anstrich des Heroischen gab. Erst um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts treten neue Bestrebungen der Art auf. Hieher gehört
4. zuerst **Claude Gillot**, der es unternahm, Scenen der französischen Komödie darzustellen, dessen Name aber durch den
5. seines Schülers verdunkelt wurde: **Antoine Watteau** (1684 —1721). Watteau malte ebenso wie jener Scenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wusste diese Gegen

stände mit graziöser Feinheit und angenehmem Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individualisirung fehlt, so wird dieser Mangel doch bei den kleinen Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateau's Bilder haben ein grosses Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivetät der Auffassung, und indem sie die feine Koketterie, die galante Tournure, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentiren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische Wirkung aus. Wateau's Nachfolger **Paterre** und **Lancret** haben ebenfalls Treffliches in dieser Art geleistet. In Deutschland besitzen die Königl. Schlösser von Berlin und Potsdam, 7. auch das Museum von Berlin, eine grosse Menge von den Bildern dieser drei Künstler.

Eigenthümlich steht ihnen ein andrer Genremaler, **J. B. S. Chardin** (1699—1779) gegenüber. Die Gegenstände, in 8. welchen sich Chardin's Darstellungen bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er wusste diese mit einer solchen Innigkeit und Gemüthlichkeit, in einer so lebenvollen, harmonischen Weise zu behandeln, dass er in der That den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht. — Ein jüngerer Künstler, der sich in ähnlicher Weise ausgezeichnet, ist **J. B. Greuze** (1726—1805); auch dessen 9. Bilder zeigen eine gemüthliche Auffassung des Familienlebens, doch sind sie mehr sentimentaler Art und nicht von gleicher Unbefangenheit der Auffassung.

Endlich ist unter den Meistern der älteren französischen Schule noch des Landschaftmalers **Joseph Vernet** (1714— 10. 1789) zu gedenken. Seine landschaftliche Auffassung gehört jener früher besprochenen idealistischen Richtung an, und wenn allerdings das conventionelle Element seiner Zeit auch in ihnen hervortritt, so zeichnen sie sich doch nicht selten durch die glücklichsten Effekte aus. Namentlich in der Darstellung von Seestürmen hat J. Vernet einen sehr berühmten Namen

gewonnen, und die Gewalt des aufgeregten Elementes ist in
11. diesen insgemein mit grosser Tüchtigkeit dargestellt. Das Pariser Museum besitzt eine sehr bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand.

1. §. 90. Der tiefe Verfall der französischen Historienmalerei musste, bei weiteren Fortschritten geistiger Entwickelung, mit Nothwendigkeit eine Reaction hervorrufen. Die Erweckung eines ernsteren Sinnes für das classische Alterthum, welcher seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sich mehr und mehr zu verbreiten begann, das Vorbild gereinigter Formen und geläuterten Styles, welches man in den Ueberresten desselben wiederum verehren lernte, konnten auch auf die Malerei nicht ohne Einfluss bleiben. Die allgemeinen Verhältnisse der Zeit wirkten dahin, dass gerade in Frankreich dieser Einfluss mit überwiegender Gewalt hervortrat. Wie über Frankreich jener Gewittersturm der Revolution hinzog, welcher das zerfressene Gebäude der goldnen Zeit Ludwigs XIV. über den Haufen warf, so ging auch hier eine künstlerische Revolution vor sich, welche dem neuen Leben der Kunst einen gereinigten Boden bereitete und die giftigen Dünste zerstreute, die bisher ihrem Emporblühen gewehrt hatten. Freilich muss zugegeben werden, dass diese neuere französische Malerei, die den Bahnen des classischen Alterthums nachging, nicht ohne eine grosse Einseitigkeit hervortrat, dass sie fast mit demselben Terrorismus zu Werke schritt wie jene politische Umwälzung, mit der sie sich überdies in nächsten Rapport setzte; dass ähnliche Bestrebungen von Seiten andrer Nationen, namentlich der deutschen, unstreitig reiner und gemässigter eingeleitet wurden; — aber die Menge und die Bedeutsamkeit ihrer Leistungen gerade bewirkten es, dass das neue Element der Kunst den Sieg über die Vorzeit zu feiern vermochte; und die Einseitigkeiten, wenn schon sie im Einzelnen wiederum zu unerfreulicher Manier führten, sind, wie es scheint, eben nur als die Krankheiten einer überströmenden Kraft zu betrachten.

Der Vorläufer dieser neueren französischen Malerei, den die Franzosen auch als den Reformator ihrer Kunst verehren, ist Joseph Marie Vien (1715—1809). In seinen Wer- 2.
ken macht sich zuerst wiederum das Bestreben nach einem reineren Style, nach einer gesunden, naturgemässen Auffassung bemerklich.

Von ungleich grösserer Einwirkung aber war Vien's berühmter Schüler Jacques Louis David (1748—1825). Da- 3.
vid vor Allen bemühte sich, den Geist des classischen Alterthums, die schlichte Kraft, den strengen Adel desselben, wieder in sich aufzunehmen und in seinen Werken zu reproduciren. Das energische, aus dem Innern hervorbrechende Pathos, der grossartige Rhythmus in den Bewegungen seiner Gestalten, die feierlich gemessene Gesammtanordnung seiner Gemälde, sind die vornehmsten Umstände, in denen die siegreichen Erfolge derselben beruhen; ist ihm dabei jene hohe Stille und Reinheit der Seele, welche das Hauptverdienst der griechischen Kunstwerke ausmacht, fremd geblieben, so liegt dies vielleicht in den Verhältnissen der Zeit, in der kriegerischen Stellung, welche er gegen die vorangegangenen Leistungen einnehmen musste. Mehr zu bedauern ist es, dass das leidenschaftliche Pathos seiner Darstellungen nicht selten die Berechnung des Verstandes durchblicken lässt, dass es in Manier übergeht, und dass es seiner Kunst an dem belebenden Elemente eines durchgebildeten Colorits mangelt. — Das erste Bild, welches den Ruhm des Künstlers begründete und Paris zur Bewunderung hinriss, stellt den blinden Belisar dar, wel- 4.
cher bettelnd ein Almosen empfängt. Noch mehr steigerte sich der Enthusiasmus, als sein Schwur der Horatier und sodann 5.
seine Darstellung des Brutus nach der Hinrichtung der Söhne erschienen. Diese drei Gemälde befinden sich u. a. im Museum von Paris. Dann brach die Revolution aus und David, einer der eifrigsten Theilnehmer derselben, ward mannigfach mit Leitung der künstlerischen Angelegenheiten dieser Periode, mit den Dekorationen der grossen Volksfeste, welche in dieser Zeit gefeiert wurden, beschäftigt. — Unter der Herrschaft

Napoleon's diente seine Hand der Verherrlichung des Gewal-
6. tigen. Er malte ihn als General der italienischen Armee, wie Napoleon verlangt hatte: „fest auf einem wildbäumenden Pferde," Mantel und Haare vom Sturme vorwärts getrieben, mit der erhobenen Rechten über die Spitzen der Alpen hinausdeutend, die zu übersteigen der Feldherr im Begriff ist, — ein Bild von grossartig symbolischem Charakter, zwar ohne Wärme der Farbung, und doch von merkwürdiger Gewalt des Eindruckes. Dies Bild ward später als Siegesbeute nach Berlin entführt und befindet sich daselbst im k. Schlosse; mehrere Wiederholungen desselben sind an andren Orten. Ebenfalls im Auf-
7. trage Napoleon's malte David das sehr grosse und figurenreiche Gemälde seiner Kaiserkrönung; es ist der Moment, in dem der Kaiser seiner Gemahlin die Krone aufzusetzen im Begriff ist: „Sie haben wohlgethan (sagte Napoleon, als er das Bild erblickte), Sie haben ganz meine Gedanken errathen, Sie ha-
8. ben mich als französischen Ritter dargestellt." Später vollendete David sein berühmtes Gemälde des Leonidas in den Thermopylen (im Museum zu Paris), welches ebenfalls den vorzüglichsten unter der grossen Anzahl seiner historischen Malereien angehört. — David starb im Exil zu Brüssel, wo er seit dem J. 1816 seinen Wohnsitz genommen hatte.

9. Eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachahmern bemühte sich, den Styl David's im weitesten Maasse zu verbreiten, und brachte es hierin im Einzelnen zu eigenthümlich grossartigen und bedeutenden Resultaten, wenn freilich auch eine grosse Menge nüchterner und gesuchter Darstellungen in deren Gefolge zu Tage gekommen ist. Ihre Malereien gehören theils der Geschichte oder Fabel des classischen Alter-
10. thums, theils den Begebenheiten der Zeitgeschichte an. Die berühmtesten unter David's Schülern sind: Gérard, im Allgemeinen der Richtung des Meisters folgend, aber ruhiger und frei von dessen Uebertreibungen, reiner in der Zeichnung und wahrer im Colorit; als Hauptwerke seiner Hand sind zu nennen die Schlacht von Austerlitz und der Einzug Heinrichs IV. in Paris (bisher im Louvre); in der Leuchtenberg'schen Gal-

lerie zu München von ihm der Belisar. — Sodann Gros, welcher mit seinem Bilde der Pest von Jaffa (im Museum von Paris) mehr auf das Nationelle und Individuelle eingehend, mehr Farbenglut damit verbindend, auf gewisse Weise den Uebergang zu der Richtung der neuesten Zeit bezeichnet. — Girodet, Drouais, Hennequin u. a. m. — Einer derjenigen Zeitgenossen David's, welcher in ähnlicher Richtung und ebenfalls durch eine bedeutende Schule gewirkt hat, ist Regnault. Unter seinen Schülern sind besonders Paulin-Guerin, Hersent und Blondel anzuführen. — Neben diesen möge noch Prudhon genannt werden, der sich selbständiger ausgebildet hat und durch eine eigenthümliche Zartheit des Colorits ausgezeichnet ist; sodann einer der jüngeren Künstler dieser Schulen: Géricault, der wiederum im Uebergange zu der neuesten französischen Kunst steht. (Schiffbruch der Medusa im Museum von Paris.)

11. 12. 13. 14.

§. 91. Die Periode des David'schen Styles ist vorübergegangen und hat wiederum einer, dem Anscheine nach, gänzlich entgegengesetzten Richtung Platz gemacht; zu welchen endlichen Resultaten dieses Schwanken aus dem einen Extreme ins andre führen könne, vermögen wir nicht vorauszusehen, denn überall tritt uns die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts erst als in ihrer Entwickelung begriffen entgegen. Hier möge es genügen, den Gang, welchen die jüngste Richtung der Malerei in Frankreich genommen hat, im flüchtigen Umriss anzudeuten. 1

Zuerst sind hier noch einige Schüler David's anzuführen, welche abweichend von dem allgemeinen Streben der Schule sich in eigenthümlicher und neue Richtungen bezeichnender Weise ausgebildet haben. Zu diesen gehören vornehmlich:

J. A. D. Ingres, der den grossen Meistern Italiens nachzugehen bemüht war und gegenwärtig als Repräsentant des edleren malerischen Styles, im Gegensatz sowohl gegen die übrigen Nachfolger der David'schen Richtung als gegen den neueren Naturalismus, betrachtet wird. 2.

3. Fl. Fr. Richard, der sich mit Geist, Ueberlegung und feinem Gefühle den Verhältnissen des französischen Mittelalters zuwandte und das romantische Leben der Zeit in ansprechenden Bildern anschaulich machte. Er ist einer der ersten Stifter des in neuerer Zeit so beliebten romantischen Genre.
4. (Mehrere Gemälde in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München.)

5. Granet, ein Künstler, dessen Richtung der der holländischen Meister des Genrefaches parallel zu stellen sein dürfte. Bedeutsame Architekturen mit entsprechender Staffage, interessant durch eigenthümliche Wirkungen des Helldunkels — ein Element, welches den eigentlichen Nachfolgern David's fremd geblieben war — bilden die vorzüglichsten Gegenstände seiner Gemälde. Wie bei Granet, so zeigt sich noch bei verschiedenen andern Künstlern um den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die neusten Bestrebungen der französischen Kunst vordeutend, eine ähnliche Neigung zu den malerischen Effekten der Holländer. Unter diesen ist namentlich Graf Forbin
6. auszuzeichnen, dessen Intérieurs den Granet'schen Darstel-
7. lungen verwandt sind. (Von beiden verschiedene Bilder in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München.)

Einer der jüngsten, aber unstreitig der grösste Schüler
8. David's war Leopold Robert. Die Reinheit des Styles, die lautere Harmonie in Form und Farbe, die hohe Anmuth und Stille des Geistes, welche überall in seinen Gemälden hervorleuchten, geben ihm Vorzüge, deren in neuster Zeit nur wenige Künstler theilhaftig geworden sind. Robert, ursprünglich zum Kupferstecher bestimmt, verdankt seine eigenthümliche Ausbildung seinem Aufenthalte in Italien; es sind Scenen des italienischen Volkslebens, welche er uns überall vorgeführt hat. Es sind, der künstlerischen Terminologie nach, nur Genrebilder, aber die Tiefe und der bedeutsame Ernst der Auffassung erheben diese Genrebilder durchaus über die Sphäre verwandter Leistungen und stellen sie in eine gleiche Classe mit den edelsten Werken der Historienmalerei. In vielen Bildern kleinerer Dimension wusste er schon lange unsre Bewunde-

ng zu erwecken; seine letzten beiden Meisterwerke sind der
llendete Triumph dessen, was in diesem Fache der Kunst
leisten ist; es sind die Schnitter in den pontinischen Sümp- o.
en (zu Neuilly, im Besitz des Königs der Franzosen, — eine
eie Wiederholung, Roberts letzte Arbeit, in der Gallerie des
rafen A. Raczynski zu Berlin) und der Auszug der Fischer
f das adriatische Meer (im Besitz des Hrn. Paturle zu Paris). m.
obert starb in der Blüthe des Mannesalters am 20. März
835. Sein tragisches Ende ist noch in zu frischem Anden-
n, als dass wir nöthig hätten, durch Erzählung desselben
e Wunde zu erneuen, die sein Verlust uns geschlagen. Seine
arstellungsweise ist vielfach, von Franzosen und Deutschen,
achgeahmt, aber seine eigenthümliche Grösse und Hoheit bis
etzt noch ohne Nachfolger. — Schnetz ist einer der bedeu-
ndsten hieher bezüglichen Künstler und wenigstens durch
appantes Leben und pittoreske Behandlung ausgezeichnet.
och bewegt sich Schnetz auch in andren, mehr dem roman-
schen Genre angehörigen Gegenständen.

§. 92. Neue Bestrebungen andrer Art wurden durch
Horace Vernet (geb. 1789) in die französische Kunst ein- t.
eführt. Er war in der Schule seines Vaters, des als Pferde-
aler berühmten Carle Vernet gebildet und hatte somit,
ie es scheint, gleich von vorn herein eine dem idealistischen
treben der David'schen Schule entgegengesetzte Richtung em-
fangen. In verschiedenen grossen Gemälden, welche die
iege des Kaisers zu verherrlichen hatten, erhielt er zwar ähn-
iche Gegenstände zur Ausführung, wie auch in dieser Schule
ehandelt waren; sein grossartiges Talent entwickelte sich aber
unächst in andren eines mehr beschränkten Inhalts. Dies sind
ornehmlich gewisse, wiederum dem Genre angehörige Dar-
tellungen, in denen einzelne kleine Vorfälle der kaiserlichen
Feldzüge behandelt wurden. Doch entwickelt sich hier, in
geistreicher Andeutung, eine eigenthümliche Fülle der Poesie,
welche den grössten Enthusiasmus zu erwecken wusste; der
Ruhm des französischen Heeres, der Todesmuth der Garde,

die stumme Klage des Unterganges sind in diesen Bildern, wie in den Liedern der Zeitgenossen, für die Nachwelt niedergelegt. Sie sind in unzähligen Nachbildungen bekannt und haben unzählige Darstellungen ähnlichen Inhalts hervorgerufen. Nachmals hat Vernet mannigfache Darstellungen andrer Art geliefert, in denen überall jenes genreмässige (naturalistische) Element, aber in eigenthümlich grossartiger Weise, nachklingt; ich erinnere an seinen Mazeppa, Judith und Holofernes, Elieser und Rebecca u. a. m. — Unter den Nachfolgern Vernet's
2. ist besonders Steuben als ein Künstler, der sich eines ausgezeichneten Rufes erfreut, anzuführen.

Im vollkommensten, entschiedensten Gegensatz gegen die
3. ältere, classische Schule trat Eugène Delacroix auf; seine Werke, und vornehmlich die früheren, zeigen eine direkte Verachtung des hergebrachten Styles und gefallen sich in einer bizarren, outrirten Nachahmung mittelalterlicher Motive (was die Franzosen *Moyen âge* nennen), — ähnlich, wie es in der modernen französischen Literatur der Fall ist. Doch hat sich dies in neuerer Zeit bei ihm zu grösserer Mässigung
4. durchgebildet. (Mehrere Gemälde im Luxembourg, unter denen sein Dante in der Hölle, sowie die algierischen Frauen auszuzeichnen sind.)

5. Ebenso zeigen die Werke von Ary Scheffer einen eigenthümlichen und die neuere Richtung der französischen Kunst mit Bestimmtheit aussprechenden Charakter. A. Scheffer, aus Holland gebürtig, scheint das Element der holländischen Kunst und namentlich eine gewisse Nachahmung Rembrandt's, mit grösserer Einwirkung in die französische Malerei eingeführt zu haben. Aber er bewegt sich in dieser Behandlungsweise mit Glück und weiss das Gemüth des Beschauers durch ein
6. tiefes innerliches Gefühl zu ergreifen. Sein Graf Eberhard von Würtemberg, sein Faust, Gretchen, Lenore werden als vorzügliche Meisterwerke gerühmt. — Neben ihm, in gleicher
7. Bedeutsamkeit, steht sein Bruder Henry Scheffer, dessen Bild der Charlotte Corday im Luxembourg durch schlichte ruhige Auffassung ausgezeichnet ist. — Verschiedene andre Ma

ler haben sich, vielleicht nach A. Scheffer's Vorgange, einer ähnlichen Nachahmung Rembrandts zugewandt.

Das sogenannte romantische Genre wird heutiges Tages meist überall mit besonderer Vorliebe cultivirt. Doch ist ei- 8.
ner der jüngeren französischen Meister bereits über dessen Bedingnisse hinausgegangen und hat in Gegenständen, die vielmehr der wirklichen Geschichte des Mittelalters angehören und dieselbe in ebenso tiefer Poesie erfassen, wie mit vollendeter Lebenswärme darstellen, die bedeutendsten Erfolge erlangt. Dies ist Paul Delaroche (geb. 1797). Unter mehreren Werken seiner Hand mag hier auf seine Kinder Eduards, 9.
seine Scene der Bartholomäusnacht, seinen Cromwell, seine beiden kleinen figurenreichen Gemälde des Richelieu und Ma- 10.
zarin (im Besitz des Grafen Pourtales zu Paris), seine berühmte Darstellung der Hinrichtung der Jeanne Gray (im Besitz des Hrn. von Demidoff zu Paris) hingedeutet werden, de- 11.
ren hoher Werth bereits durch Nachbildungen bekannt ist. Ebenso lassen neuere Werke, von deren Unternehmung Kunde zu uns gekommen ist, das Vorzüglichste erwarten.

Ueberhaupt zählt die gegenwärtige Malerei in Frankreich eine grosse Anzahl bedeutender Leistungen, die jedoch, bei dem Gewirre der verschiedenartigsten Richtungen, bei der Befangenheit in den mannigfaltigen persönlichen Interessen, noch nicht füglich in eine bequem fassliche Uebersicht zu ordnen sind. Hier möge es genügen, als zu den bedeutendsten gehörig, noch Montvoisin (Sixtus V. im Luxembourg), Siga- 12.
lon, einen geistreichen Nachahmer der italienischen Meister, sowie die vielseitigen und in allen Fächern thätigen C. Roqueplan und E. Deveria angeführt zu haben. — Ob die, im Einzelnen hervorgetretene Nachahmung der italienischen Meister des funfzehnten Jahrhunderts zu Erfolgen führen werde, müssen wir von der Zukunft erwarten.

§. 93. Auch an trefflichen und geistreichen Genremalern, wie 1.
Decamps, Lessore u. a., fehlt es nicht. — Vor allen aber hat sich die landschaftliche Kunst in neuster Zeit in Frank- 2.

reich zu einer bedeutenden Blüthe entfaltet. Nach dem Vorgange einer gewissen idealistischen Richtung, welche dem Streben der David'schen Schule zur Seite steht, in conventioneller Behandlung aber noch mehr oder minder an die ältere
3. Schule erinnert, — als Vertreter derselben mag Bertin genannt werden, — hat sich auch hier ein lebenvoller energischer Naturalismus, im Einzelnen eine Fülle der Poesie entwickelt, die des grössten Lobes würdig sind. Während Coig-
4. net und ganz besonders Giroux, mit einer noch mehr idealen Composition den entschlossensten, beredtesten Vortrag ver-
5. binden, stellt sich uns Watelet in einer Unmittelbarkeit und Naturwahrheit dar, welche die höchste Ueberraschung hervor-
6. bringen, und spricht Th. Gudin (geb. 1802) in seinen wundersamen Seebildern mit einem geheimnissvollen, tief ergreifenden Wohllaut an die Seele des Beschauers, dass diese den höchsten Leistungen des Faches an die Seite gesetzt werden müssen. Diesen vier vorzüglichsten Meistern reihet sich noch eine bedeutende Anzahl andrer Landschaftmaler in mannigfacher Trefflichkeit würdig an.

Achtes Buch.

Geschichte der Malerei in England.

§. 94. Noch ungleich später als Frankreich gelangte England zur Ausbildung einer eigenthümlichen Malerei. Zwar können wir auch hier, wie in Frankreich und Deutschland, das frühere Mittelalter hindurch verschiedene Entwickelungsstufen der Kunst verfolgen, ja wir finden hier am Frühsten unter den nordischen Ländern, — schon im siebenten und achten Jahrhundert, durch die unmittelbare Verbindung mit Rom, — mannigfache Zeugnisse künstlerischer Thätigkeit; doch wissen wir nicht, bis zu welcher Bedeutsamkeit sich im Mittelalter die bildende Kunst in England entwickelt habe, und in der strebsamen Periode des funfzehnten Jahrhunderts verschwindet uns hier wiederum der Faden, der zu selbständigen Erzeugnissen hinüber führen könnte.

Vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts ab treten in der [2] Kunstgeschichte Englands eine Menge fremder, mehr oder minder berühmter Namen hervor, die zwar ein weit verbreitetes Interesse an Werken der Kunst bezeugen, die aber durchweg fast nur dem Fache der Portraitmalerei angehören und

---

§. 94, ff. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste etc. Bd. V. 1808, die Geschichte der Malerei in Grossbritanien enthaltend. — Passavant Kunstreise durch England und Belgien, S. 281—321 u. a. (Den Mittheilungen des letzteren folgt der Verf. zumeist in den obigen Angaben.) — In beiden Werken finden sich nähere Angaben über die zahlreichen Biographieen englischer Künstler.

auch nur wenig namhafte Leistungen von Seiten einheimischer Künstler hervorgerufen haben. Den Grund dieser einseitigen Beschränkung des Interesse für die Kunst und der eigenen geringen Productivität hat man in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit gesucht, indem die Reformation in England mit einem Rigorismus hervortrat, wie in keinem anderen Lande. Doch scheint es, dass beides wohl aus einer gemeinsamen Quelle hervorgegangen sein dürfte, eben aus einem mehr oder minder durchgreifenden Mangel an Sinn für die tiefere Bedeutung der Kunst. Wäre ein solcher in jenen Jahrhunderten wirklich und lebendig vorhanden gewesen, so hätte er nicht durch äussere Gewalt in so bedeutendem Maasse zurückgedrängt werden können.

Unter den Künstlern, welche seit jenem Zeitpunkte bis zum Erwachen einer nationalen Kunst in England thätig waren, sind als die bedeutendsten vornehmlich die folgenden zu nennen:

1. Zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts, unter König Heinrich VII.: **Johann Mabuse.**

2. In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, unter Heinrich VIII.: **Hans Holbein d. j., Anton Moor (More), Gerhard Lucas Horenbout,** nebst vielen andern, weniger ausgezeichneten deutschen und niederländischen Malern. Auch einige Italiener, unter denen namentlich **Bartolommeo Luca Penni,** Bruder des bekannten Gianfrancesco Penni, il Fattore.

3. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Königin Elisabeth: der Italiener **Federigo Zuccaro,** von dem man in England treffliche Portraits sieht; die Niederländer **Lucas de Heere,** Schüler von Franz Floris, und **Cornelius Ketel;** sodann **Isaac Oliver** (oder Olivier) und sein Sohn **Peter Oliver,** aus einer französischen Familie stammend, beide als Miniaturmaler ausgezeichnet.

4. In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, unter Karl I.: **Peter Paul Rubens, Anton van Dyck** und **Balthasar Gerbier,** der letztere ebenfalls aus Brabant und vor

nehmlich in Miniatur Portraits berühmt. Karl I. war ein kunstliebender Herr und für die Erweckung der Kunst in seiner Heimath bemüht. Die prachtvolle Gemäldegallerie, die er zusammengebracht hatte und die aus den ersten Meisterwerken bestand, ist ein wichtiger Punkt in den Annalen der Kunstgeschichte; nach seiner Hinrichtung jedoch wurde sie wiederum zerstreut.

Nach diesen Meistern, vornehmlich unter der Regierung Karl's II., treten zuerst verschiedene englische Portraitmaler von Bedeutung, die ihre Ausbildung vornehmlich dem van Dyck und seinen Musterbildern verdanken, auf. Der vorzüglichste unter diesen ist William Dobson (1610 — 1647), dessen Portraits den Vorzug treffender Charakteristik, sowie tüchtiger Zeichnung und Farbe haben. Neben ihm sind George Jamesone, — und später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper, der letztere in seinen Miniatur-Portraits sehr geschätzt, zu nennen. — Am berühmtesten jedoch ist wiederum ein Ausländer, Peter Lely (eigentlich van der Faes, 1618 — 1680), aus Soest in Westphalen gebürtig, der durch ein eigenthümliches Talent zur Darstellung weiblicher Anmuth begünstigt war. — Zu der Ausführung grösserer Deckengemälde im Schlosse Windsor war von Karl II. der Neapolitaner Antonio Verrio angestellt worden.

Um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts galt als der berühmteste Portraitmaler seiner Zeit Gottfried Kneller (aus Lübeck gebürtig, 1648 — 1723), von dessen Arbeiten noch gegenwärtig alle Paläste und Landsitze des englischen Adels überfüllt sind. Aber seine Portraitbilder sind, wenn auch nicht ohne Geist, so doch durchweg flüchtig und manierirt gearbeitet. — Tüchtiger, jedoch minder berühmt sind die Portraits seines jüngeren Zeitgenossen, des Engländers Jonathan Richardson.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts werden neben den Ausländern auch mehr englische Künstler bemerklich; aber sie folgten zunächst dem entarteten Style der

damaligen französischen Malerei, der eine despotische Herrschaft über die gebildete Welt ausübte. Der bedeutendste un-
12. ter ihnen ist **James Thornhill** (1676—1734), welcher verschiedene Altarblätter und Deckengemälde, wie die im Greenwich-Hospital, namentlich auch die Malereien in der Kuppel der Paulskirche zu London — grau in grau, Geschichten des Apostel Paulus darstellend — ausgeführt hat. — Jünger als
11. Thornhill ist der treffliche Portraitmaler **Joseph Highmore**.

1. §. 95. Im Gegensatz gegen diese manierirte Ausartung der höheren Kunstrichtung trat gleichzeitig **William Hogarth** auf (1697—1764), der erste unter den englischen Malern von bedeutender, durchgreifender Originalität. Hogarth ist Genremaler, seine Darstellungen bewegen sich in den Kreisen des gewöhnlichen Lebens seiner Zeit; aber er weiss das Leben in seinen mannigfachsten Aeusserungen mit einer so tiefen Wahrheit zu erfassen, die Verkehrtheiten des Zustandes der Gesellschaft in einer so scharfen, geistreichen Weise herauszustellen, zugleich damit eine solche Fülle humoristischer Beziehungen zu verbinden, dass er in alle dem einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Auch zeigt sich das Element charaktervoller Darstellung bei ihm nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes, sondern es ist mit gleicher Meisterschaft in den Formen und dem Colorit seiner Figuren durchgeführt. Seine Bilder sind meistens etwas skizzenhaft, aber mit geistreicher, bestimmter
2. Führung des Pinsels gemalt. Zu seinen vorzüglichsten Gemälden gehört die Reihenfolge derjenigen, welche unter dem Namen der „Mariage à la Mode“ bekannt sind und sich in der brittischen National-Gallerie zu London befinden. In wei-
3. terem Maasse, wie durch seine Malereien, ist Hogarth durch seine Radirungen und durch die grosse Anzahl mehr oder minder gelungener Kupferstiche nach seinen Compositionen bekannt. Insgemein sind es Darstellungen des verdorbenen Zustandes der Gesellschaft (häufig in grösseren Reihenfolgen, wie ausser der eben angeführten u. a. die, welche das Leben des Liederlichen, das Leben des Freudenmädchens u. s. w. darstel-

len), oder Satyren auf politische Verhältnisse. Sie haben seit der Zeit ihrer Entstehung mannigfache literarische Werke zu ihrer Auslegung und Erklärung hervorgerufen; die Deutschen dürfen sich rühmen, die bei weitem geistreichste Arbeit dieser Art zu besitzen.*)

Hogarth's künstlerische Richtung ist nicht ohne zahlreiche Nachfolge geblieben, so jedoch, dass der Mehrzahl nach das Element der Karikatur, welches sich überhaupt in der neueren englischen Kunst bedeutend bemerklich macht, darin vorherrscht. Unter seinen nächsten Nachfolgern sind namentlich **Inigo Collet** und **James Gillray** anzuführen.

§. 96. Von bedeutenderer Einwirkung auf eine eigenthümliche Ausbildung der Kunst in England waren jedoch erst die Leistungen derjenigen Künstler, deren Blüthe der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehört. Aber auch in Bezug auf diese ist noch zu bemerken, dass sie isolirt zwischen den übrigen Verhältnissen des Lebens dastehen, dass ihnen keine grossartige Theilnahme von Seiten des Volkes oder des Staates entgegengekommen ist und dass sie nur durch das Interesse von Privatleuten für die Kunst getragen wurden. Die Kirche, welche sonst dem Aufschwunge der Kunst die edelste Nahrung zu geben berufen ist, verharrte nach wie vor in ihrer feindlichen Opposition: ja letztere ging so weit, dass, als im J. 1773 mehrere der vorzüglichsten englischen Künstler sich erboten, die kahlen Wände der Paulskirche zu London mit der Darstellung biblischer Begebenheiten unentgeldlich auszuschmücken, dieser Vorschlag von Seiten der Geistlichkeit unter Vorsitz des Bischofes Terrick entschieden abgelehnt wurde. — Um so mehr ist einer solchen Befangenheit gegenüber das patriotische Unternehmen eines Privatmannes anzuerkennen, welches von bedeutendstem Einfluss auf die Entwickelung der Kunst in England, und über die Grenzen

*) G. C. Lichtenberg, Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche etc. Göttingen, seit 1794.

des Kanales hinaus, gewesen ist. Dies ist die Shakespeare-Gallerie, welche der Alderman John Boydell gründete: eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers der neueren Zeit, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen wurde. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider verstreut: doch war auch das, was die ausserordentlichen Kosten durchzuführen gestatteten, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk, welches nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im J. 1805 vollendet wurde*), hat der Nachwelt ein Zeugniss des edelsten Wollens hinterlassen. Wir werden nicht irren, wenn wir diesem Unternehmen einen wesentlichen Einfluss in der Begründung des sogenannten romantischen Genre, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervortritt, zuschreiben.

Auch die Gegenwart bietet der englischen Kunst keine grossartige Unterstützung dar; es sind nur die Kräfte der Privaten, welche dieselbe tragen und die sich, in der Gestalt von Kunstvereinen und in der Einrichtung der Kunst-Ausstellungen, zu einer grösseren Wirksamkeit verbunden haben.

Der Begründer der den Engländern eigenthümlichen Malerschule ist Sir Josua Reynolds (1723—1792). Er legte den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie allen Schulen der neusten Zeit vorangegangen und auf die jüngsten Leistungen der Kunst in Frankreich und Deutschland — wenn auch vielleicht durch manche Mittelglieder — gewiss nicht ohne Einwirkung gewesen ist. Ausserdem war er ein Eklektiker, welcher die Vorzüge mehrerer der grössten Maler zu vereinigen strebte. Ti-

*) *A Collection of prints from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic Works of Shakspeare, by the artists of Great-Britain.* 1805. Zwei Bände in gross Fol. mit 80 Platten.

zian's Lokaltöne, das Farbenspiel des Rubens, das Helldunkel Rembrandt's suchte er in Eine Manier zu vereinigen; in der Art des Farbenauftrages erhob er besonders Coreggio, in der Ausführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was als Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. — Reynolds' Grösse besteht vornehmlich im Fache des Portraits; in dem feinen Gefühl für Formen und dem kräftigen Vortrag ist er von keinem seiner Landsleute übertroffen worden; selbst in der Farbung hat er oft eine überaus grosse Frische. Bilder ller Art sieht man in vielen englischen Sammlungen, u. a. in der National-Gallerie zu London (hier besonders der schöne männliche Kopf, welcher unter dem Namen des verbannten Lords bekannt ist). — Weniger bedeutend ist Reynolds in historischen Malereien, denen es namentlich an der bedeutsameren Würde des historischen Styles fehlt. Für die Shakespeare-Gallerie lieferte er u. a. den Tod des Cardinals Beaufort aus König Heinrich VI. (gegenwärtig im Dulwich-College bei London), ein Bild, welches in grauenhafter Weise das Ende des Bösen darstellt. In ähnlich grässlicher Darstellung ist von ihm der Tod des Grafen Ugolino und seiner Söhne im Hungerthurme zu Pisa behandelt. Sehr anmuthig und vortrefflich ausgeführt ist dagegen ein kleines Bildchen des Puck aus Shakespeare's Sommernachts-Traum (im Besitz des Hrn. Rogers zu London), der als ein kleiner nackter Knabe auf einem Pilze sitzt und in unbeschreiblicher Laune frohlokkend Arme und Beinchen ausstreckt. — Viele von Reynolds' Bildern sind bereits verblichen, indem er unablässig bemüht war, neue Bindemittel der Farbe zu entdecken, und diese Versuche nicht immer glücklich abliefen.

s.

7.

8.

9.

10.

Unter den Historienmalern, welche theils als Zeitgenossen von Reynolds, theils als jüngere Künstler der englischen Schule des achtzehnten Jahrhunderts angehören, sind besonders die folgenden zu nennen:

George Romney (1734 — 1802), Reynolds' Nebenbuhler, doch von flüchtiger Zeichnung und unharmonischem Colorit. Eine seiner vorzüglichsten Compositionen gehört zur

11.

Shakespeare-Gallerie und stellt eine Scene aus dem Sturm dar.

82. Benjamin West (1738—1820). Dieser Künstler zeichnet sich, im Gegensatz gegen Reynolds, durch eine gewisse Strenge und Kühnheit, sowohl in der Composition als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, den er gründlich verstand, aus. Weniger kräftig und tief im Colorit, als Reynolds, fehlt ihm besonders der Reiz des Helldunkels. Zu seinen gross-
83. artigsten Werken gehören: Moses mit der ehernen Schlange (im Besitz des Hrn. Neeld zu London) und der Apostel Pau-
84. lus auf der Insel Melite, wie er die Viper von sich schleudert (Altarblatt in der Kirche des Invalidenhospitals zu Greenwich);
85. sodann einige Schlachtenstücke in der Grosvenor-Gallerie, unter denen besonders die Seeschlacht à la Hogue und der Tod des Generals Wolf ausgezeichnet sind. In andren, namentlich späteren Werken missfallt West durch Kälte in Auffassung und Färbung, und nüchterne Regelrichtigkeit. Zu diesen gehören
86. sein Abendmahl in der National-Gallerie, Christus der die Kinder segnet, in der Akademie zu London u. a. m.

87. James Barry (1741—1806). Bei unverkennbarem Talent doch noch unangenehmer in der Färbung als West und mangelhafter in der Zeichnung. Sein Hauptwerk befindet sich im Sitzungssaal der Akademie der Künste und stellt in einer Folge von sechs grossen Gemälden symbolischen Inhalts den Gang und die Segnungen der Kultur dar.

88. John Opie (1761—1807) ist einer der bedeutendsten Künstler der englischen Schule. Kräftige Färbung und freie Pinselführung, gute Vertheilung der Licht- und Schattenmassen, einfach grossartige Behandlung und lebenvolle, bestimmte Charakteristik sind die Hauptverdienste seiner Gemälde. Eins der vorzüglichsten (zu Guildhall in London befindlich) stellt
89. die Ermordung des Rizzio dar und ist ebenso lebendig in der Handlung wie vortrefflich im Helldunkel. Anderes von ihm ist für die Shakespeare-Gallerie gestochen.

90. James Northcote, Schüler von Reynolds, hat durchweg eine gewisse Kraft in der Färbung, ohne aber den wei-

teren Verdiensten seines Meisters oder den Vorzügen des Opie gleich zu kommen. — Ein sehr trefflicher Nachfolger des Reynolds im Fache des Portraits war John Hoppner. 21.

Thomas Stothard hat unter den Historienmalern Englands vielleicht das bedeutendste Talent für Würde und Adel des Styles blicken lassen. In früherer Zeit der naturalistischen Weise des Rubens nachfolgend (so besonders in der Shakespeare-Gallerie), wandte er sich später den Italienern zu. Seine Pilgerschaft nach Canterbury zeigt ein eigenthümliches, geistreiches Eingehen auf die Richtung des funfzehnten Jahrhunderts; seine Darstellung der Boadicea, Königin der Britten, welche ihr Volk zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Römer aufmuntert, steht in der Schönheit der Zeichnung und der Reinheit des Styles Raphael nahe. Beide sind im Kupferstich bekannt. In späterer Zeit hat er sich einer, wenn auch geistreichen Nachahmung des Watean hingegeben und dadurch eine Richtung unter den neueren Künstlern begründet, die dem bedeutsameren Aufschwunge der Kunst nicht eben günstig ist. Die englischen Almanachbilder geben hiervon nur zu vielfache Zeugnisse. 22. 23. 24. 25.

Richard Westall, dem Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts angehörig, hat in seinen früheren Compositionen oft etwas Zartes, beinahe empfindsam Sentimentales, dabei einen gewissen, den Engländern eignen Reiz in der Vertheilung von Licht und Schatten, der ebenso wie die gefällige Farbe das Auge besticht. In spätegen Werken hingegen erscheint er steif und affectirt. 26.

Unter mehreren Ausländern, welche zu derselben Zeit in England thätig waren, erfreute sich besonders Johann Heinrich Fuessli (die Engländer schreiben ihn: Fuseli, 1742 — 1825), aus Zürich gebürtig, eines ausgebreiteten Rufes. Die Richtung seiner Kunst geht sehr auf das Phantastische; es sind seltsame Gebilde einer aufgeregten, wild umhergetriebenen Einbildungskraft, Schauerscenen alter Volkssagen und Gespenstermährchen, welche er am liebsten darzustellen pflegt. Zwar fehlt es ihm dabei an edler Zeichnung und ansprechender 27.

Farbe, doch ist diesen Darstellungen die Poesie des Gedankens oft nicht abzusprechen. Seine Richtung hat im Einzelnen manche Nachahmung gefunden und zeigt sich ebenfalls in der englischen Kunst unsrer Tage noch lebendig.

1. §. 97. Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts haben sich die Engländer das grosse Verdienst erworben, durch sorgfältige Erforschung der Denkmale des griechischen Alterthums und durch Herausgabe von Rissen und Zeichnungen derselben die Läuterung des Geschmackes zu befördern und den Bestrebungen auswärtiger Archäologen ein willkommnes Material in die Hände zu geben. Namentlich sind diese Be-
2. mühungen durch die Studien von J. Stuart und N. Revett in Griechenland, deren „Alterthümer von Athen" seit dem J. 1762 erschienen, begründet worden. Doch hat, merkwürdiger Weise, diese archäologische Thätigkeit auf die Entwickelung ihrer eignen Kunst, wenigstens auf die der Malerei, kei-
3. nen wesentlichen Einfluss ausgeübt. Nur John Flaxman (1755—1826), eigentlich ein Bildhauer, ist hier in Bezug auf ein lebendiges Eingehen in den Geist des classischen Alterthums mit rühmlicher Anerkennung zu erwähnen. Seine im Geschmack antiker Vasenmalereien gehaltenen Umrisszeichnungen zum Homer, Hesiod, Aeschylus und Dante zeugen mehr oder minder von einer Reinheit des Styles, einer eben so schlichten wie grossartigen Auffassung, einer ernsten und zugleich naiven Anmuth, welche der Kunst der neueren Zeit lange fremd geblieben waren. Aber auch sie haben, wie es scheint, bei den Engländern keine weitere Nachfolge gefunden, während man ihnen diesseit des Kanales, und vornehmlich in Deutschland, wo sie mannigfach verbreitet sind, gewiss einen sehr bedeutenden Antheil an dem neuen Aufschwunge der Kunst zuerkennen muss. — Ebenso ist auch die fran-
4. zösische Schule David's ohne Einwirkung auf die Malerei in England geblieben. Die feindlich abgesonderte Stellung, welche England zu jener Zeit gegen Frankreich einnahm, dürfte we-

nigstens zum Theil zur Erklärung dieser Erscheinung dienen können.

§. 98. Unter den Leistungen des neunzehnten Jahrhun- 1
derts zeigen sich die Versuche zur Begründung einer engli-
schen Historienmalerei, die besonders durch die Schakespeare-
Gallerie hervorgerufen waren, ohne sonderlich bedeutende
Nachfolge. Vornehmlich ist es wiederum nur das Fach des
Portraits, welches sich einer namhaften Ausbildung erfreut.
Der vorzüglichste Portraitmaler der neuesten Zeit, der nach
Reynolds die erste Stelle in diesem Fache einnimmt, ist Tho-
mas Lawrence (um 1769—1830). Einfache, aber feine 2.
Auffassung der Natur, eigenthümliche Grazie in den weibli-
chen Portraits, ein anziehendes Spiel der Farben und geist-
reiche Behandlung sind die Hauptverdienste seiner Bilder.
Für historische Composition hatte er kein bedeutendes Talent
und brachte es hierin nur zu einer geistreichen Nachahmung
Fuessli's. Ihm zur Seite standen als vorzügliche Portraitma-
ler John Jackson und George Dawe, beide ebenfalls 3.
kürzlich verstorben, Dawe durch seine Leistungen am russi-
schen Hofe berühmt.

Mehr dem Historienfache angehörig sind M. Archer 4.
See, H. Howard, W. Hilton, W. Etty u. a., der bedeu-
tendste: Charles Lock Eastlake, der durch gründliches 5.
Studium der Zeichnung, eigenthümlichen Sinn für Schönheit
und feines Gefühl für Farbe sehr ausgezeichnet ist. Seine
Darstellungen bewegen sich in den Scenen des südlichen
Volkslebens, welches er nach der Weise des grossen Leopold
Robert aufzufassen bemüht ist.

Einer bedeutenderen Pflege, als die Historienmalerei, er-
freut sich heutiges Tages die Genremalerei. Das Haupt
der englischen Genremaler ist David Wilkie (geb. 1784). 6.
In der Charakteristik der Darstellungen aus dem gewöhnli-
chen Leben steht dieser Künstler Hogarth am nächsten; aber
er übertrifft ihn in der Art zu malen und in der Kraft der
Färbung, und unterscheidet sich von ihm in der Auffassungs-

weise, welche insgemein mehr den gemüthlichen Beziehungen des Familienlebens nachgeht. Der Mehrzahl nach sind seine Darstellungen ziemlich reich an Figuren, welche überall durch ein gemeinsames, verschieden abgestuftes Interesse um eine
7. Haupthandlung vereinigt werden; so in der gerichtlichen Eröffnung eines Testaments, wo die Erben des begünstigenden Ausspruches harren (in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu
8. München), in der Abgabe des Pachtzinses, in der Pfändung eines dürftigen Pachters u. s. w. Durch treffliche Kupferstiche sind alle diese Darstellungen allgemein bekannt. — Neben Wilkie sind als die vorzüglichsten der englischen Genre-
9. maler besonders anzuführen: C. R. Leslie, dessen Bilder das Gepräge einer lebendigen, humoristischen Darstellungsweise
10. tragen; — E. A. Chalon, voll Leichtigkeit und Anmuth, aber
11. nicht frei von Affektation; Edwin Landseer, ausgezeichnet in Darstellungen des Lebens der schottischen Hochländer (auch als Thiermaler, besonders in der Darstellung von Hun-
12. den); — W. Mulready, welcher die Scenen des Knabenlebens mit vorzüglichem Humor vorzuführen weiss; u. a. m.

13. Sehr eigenthümlich steht den Genannten George Cruikshank zur Seite, dessen Radirungen eine hervorstechend launige, geistreich verzerrte Darstellung des gemeinen Lebens, oft auch phantastischer, mährchenhafter Gebilde, zu enthalten pflegen. Er ist ein Karikaturist, aber voll Energie und Leben. — Die Karikatur nimmt überhaupt, wie auch schon oben bemerkt, eine bedeutende Stelle in der neueren englischen Kunst ein und weiss vornehmlich in politischen Darstellungen sehr Treffendes und Ergötzliches zu leisten.

§. 99. Die Landschaftsmalerei erfreut sich in der englischen Kunst ebenfalls einer bedeutenden Theilnahme.
1. Thomas Gainsborough (1727—1788) hat in dieser Gattung dieselben Verdienste, wie Reynolds im Fache der Historien- und Portraitmalerei; er ist der Begründer derjenigen Richtung der Landschaftmalerei, welche noch gegenwärtig von den Engländern vorzugsweise befolgt wird. Seine Bilder ha

ben eine Tiefe, Saftigkeit und ein gewisses Spiel der Farbe, welches sie für das Auge sehr anziehend macht, wenngleich sie nicht immer ganz frei von Manier sind. Die National- 2.
Gallerie zu London und die des Lord Grosvenor bewahren seine trefflichsten Arbeiten; besonders ist in der letzteren ein kleines Bild, eine Küste mit brausend stürmendem Meer, vor Allen ausgezeichnet. Auch als Portraitmaler hat Gainsborough bisweilen, besonders in Bezug auf die Färbung, Vorzügliches geleistet.

* Die bedeutendsten der jetzt lebenden englischen Land- 3.
schaftsmaler sind: J. M. W. Turner, ein höchst genialer Künstler, aber ebenso extravagant und zumeist nur auf seltsam phantastische Effekte ausgehend; durch seine Zeichnungen zu Kupferstichen allgemein bekannt; — A. W. Calcott, im 4.
Gegensatz gegen Turner durch Schönheit der Linien, klare Färbung, richtiges Verständniss der Plane und durchgehende Strenge und Tuchtigkeit der Ausführung ausgezeichnet; — Cop- 5.
ley Fielding und C. Stanfield, beides treffliche Aquarellmaler, der erste von einem eigenthümlichen Reize des Tones in Luft und Wasser; — John Martin, seltsam grossar- 6.
tige Compositionen darstellend, die mit unzählbaren Figuren belebt und durch wunderbare Lichteffekte erfüllt werden; — Samuel Prout, von grosser Naturwahrheit in der Darstel- 7.
lung von Gebäulichkeiten, und viele andre.

Neuntes Buch.

Die neuere deutsche Malerei.

Erster Abschnitt.

Entwickelungsgang der neueren deutschen Malerei.

§. 100. Während des neuen Aufschwunges, welchen die niederländische Kunst, nach dem Verfall der älteren Schulen des Landes, im siebzehnten Jahrhundert genommen hatte, war Deutschland auf keine Weise zu ähnlichen Resultaten gelangt. Deutschland hatte in dieser Zeit die grosse Revolution der geistigen Interessen des Lebens, aus welcher die Elemente eines neuen Daseins hervorgehen sollten, durchgekämpft; aber die Wehen des dreissigjährigen Kampfes und die nachfolgende lange Ermattung waren nicht geeignet, den Bedürfnissen der Kunst einen genügenden Nahrungsquell zuzuführen. Es sind im Obigen (§. 49 u. a.) diejenigen deutschen Maler namhaft gemacht, welche vornehmlich, obgleich zumeist ohne bedeutsamere Originalität, im siebzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts auf nähere Beachtung Anspruch machen.

Diesen sind, für die frühere Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, zunächst noch einige andre Künstler zuzufügen, die, wenngleich ebenfalls nicht ohne hervorstechendes Talent, doch nicht einer neuen Belebung der Kunst Bahn zu brechen vermochten. Zu ihnen gehört **Balthasar Denner** (1685—1749), der in einem unabhängigen Naturalismus eine eigenthümliche

---

§. 100, ff. Vergl.: O. F. Gruppe: „Ueber die Entwickelung der neueren deutschen Kunst", in Büchner's deutschem Taschenbuch auf 1837, S. 63 ff.

Richtung verfolgte. Er wusste die Köpfe alter Männer und Frauen mit einer unübertrefflichen Naturwahrheit und mit einer fast mikroskopischen, obgleich nicht gerade ängstlichen Genauigkeit auszuführen. Diese Bilder (die in den Gallerieen nicht selten gefunden werden), erscheinen wie unmittelbare Spiegel des Lebens, aber es fehlt ihnen dafür alle tiefere Poesie, welche das körperliche Leben als den Ausdruck des geistigen darstellt. — Chr. W. E. Dietrich (1712—74) zeich- 4.
nete sich als ein geistvoller Nachahmer verschiedener Manieren älterer Meister, vornehmlich der des Rembrandt, aus und hat im Einzelnen Treffliches in dieser Weise geleistet. — Joh. Heinrich Tischbein d. ä. (1722—89), in der Schule des 5.
Ch. Vanloo zu Paris gebildet, gehört den besseren Nachfolgern der französischen Schule jener Zeit an. Eines seiner Hauptwerke ist die grosse Composition der Hermannschlacht im fürstlichen Schlosse zu Pyrmont. — Ebenso Chr. Bernhard Rode (1725—97), Schüler von Pesne und Ch. Vanloo; seine 6.
zahlreichen, in Berlin vorhandenen Arbeiten lassen einen Künstler von lebhafter Phantasie, der aber von mannigfach manierirtem und conventionellem Wesen nicht frei ist, erkennen.

§. 101. Als ein Zeitgenoss der ebengenannten jedoch ging aus Deutschland der Mann hervor, welcher den Keim gepflanzt hat, aus dem eine neue Blüthe der Kunst sich entfalten sollte. Dies ist Johann Winckelmann (1717—68). 1.
Ohne ein selbstschaffender Künstler zu sein, wusste er das Wesen der Kunst in seinen geheimsten Tiefen zu ergründen; er nahm den Schleier hinweg, welcher die Grösse und Erhabenheit der Musterwerke des classischen Alterthums bisher umhüllt zu haben schien; er leitete ein gedankenvolles Studium der Antike ein, welches den Geschmack wiederum zu reinigen und den Sinn zu läutern im Stande war; und wenn seine archäologischen Bemühungen, nach dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft, im Einzelnen auch mannigfacher Erweiterungen und Berichtigungen bedürftig sind, so werden doch seine von prophetischer Begeisterung erfüllten Worte, die un-

sern Augen das innerste Heiligthum der Schönheit erschlossen haben, noch bis in die fernsten Jahrhunderte hinübertönen.

2. Winckelmann lebte in freundschaftlicher Beziehung zu den vorzüglichsten deutschen Künstlern seiner Zeit, und das Wechselverhältniss zwischen ihnen leitete die Begründung eines reineren Styles in der Malerei ein, wenn es freilich auch erst einer zweiten Generation vorbehalten blieb, die Lehren des hohen Meisters für die lebendige Ausübung der Kunst zu verwirklichen. Gleichzeitig mit jenen erwachte auch ein, zum Theil mehr unabhängiges naturalistisches Streben, eine freiere Beobachtung der Formen des Lebens, die nicht minder von günstiger Einwirkung auf die Entwickelung der Kunst war. Winckelmann's höhere Bildung, ehe er nach Italien ging, gehört Dresden an, welcher Ort damals den Vorrang in den künstlerischen Angelegenheiten Deutschlands behauptete und zu dem auch die bedeutendsten seiner Zeitgenossen (wie der schon genannte Dietrich) verschiedentlich in näherer Beziehung standen. Unter diesen sind vornehmlich noch die folgenden anzuführen.

3. Adam Fr. Oeser (1717—99), ein Künstler, der zwar nicht durch tiefe Energie und innerlich bedeutsame Darstellung ausgezeichnet ist, der aber, als ein abgesagter Feind des manierirten Geschmackes seiner Zeit, für eine edlere Behandlung der Kunst mannigfach durch Lehre und Beispiel gewirkt hat. Leipzig, wo er sich die grössere Zeit seines Lebens hindurch aufhielt, besitzt verschiedene Werke seiner Hand, unter
4. denen besonders die Gemälde in der Nikolai-Kirche anzuführen sind.

5. Anton Raphael Mengs (1728—79). Die Bildungsgeschichte dieses Künstlers unterscheidet sich auffallend von der seiner Zeitgenossen; unter der Zucht eines tyrannisch strengen Vaters ward er von dem manierirten Wesen älterer Meister seiner Zeit fern gehalten, und in Rom, wohin er früh-

---

§. 101, 5. Bianconi: *Elogio storico del Cav. A. R. Mengs.* — Cav. d'Azara: *Opere di Mengs* (Einleitung) u. a. m.

zeitig geführt wurde, einzig auf das genauste Studium der grossen Maler des sechzehnten Jahrhunderts, besonders Raphael's, und der Antike hingewiesen. Ein strenges Studium schöner Formen ist somit der Grundzug seiner Kunst; und wenn seinen Werken auch die freie, lebendige Originalität des Genies fehlt, wenn sie gegenwärtig auch den Beschauer kalt lassen, so ist jenes Streben doch als ein wichtiger und einflussreicher Punkt in der Entwickelung der neusten Kunst sehr anzuerkennen. Dies um so mehr, als ihm ein weites Feld rastloser Wirksamkeit in Deutschland, Italien und Spanien eröffnet war. Uebrigens war er ein Eklektiker, der die Schönheiten der Antike, des Raphael, Titian und Coreggio in Eins zu verschmelzen suchte, — ein Vorsatz, dessen Unausführbarkeit hier nicht aufs Neue herausgestellt zu werden braucht, und der schon an sich mehr das Schulmässige seines Strebens als geistreiche Originalität bekundet. In Deutschland findet 6.
sich in den Gallerieen von Berlin, Wien, Dresden, Bedeutendes von seiner Hand; in Dresden ist vornehmlich sein grosses Altarblatt der Himmelfahrt Mariä in der katholischen Kirche 7.
anzuführen. Rom besitzt von ihm mehrere gerühmte, al Fresco ausgeführte Deckengemälde: in der Kirche S. Eusebio, in der 8.
Villa Albani (den Parnass darstellend) und in einem Zimmer 9. 10.
der vatikanischen Bibliothek (Camera de' Papiri); ebenso Spanien, wo sich eine grosse Anzahl seiner Werke befindet. — 11.
Mengs hat zugleich verschiedene theoretische Schriften über 12.
die Kunst verfasst und durch diese, wenn auch die Ansichten der neueren Zeit mit ihnen nicht mehr in allen Punkten übereinstimmen, ebenfalls zu einer edleren Entwickelung der Kunst wesentlich beigetragen.

Neben Mengs ist zunächst Angelika Kauffmann (1742 13.
— 1808) zu nennen, deren Werke sich, wenn auch nicht durch Kraft und Tiefe, so doch durch eine eigne Heiterkeit und Gefälligkeit in Form, Farbe und Behandlung auszeichnen.

Anton Graff aus der Schweiz (1736—1813) ist als 14.
ein vorzüglicher Portraitmaler zu nennen, der die Natur mit grosser Schönheit und häufig in anziehender Naivetät aufzu-

lassen wusste. Besonders sind seine männlichen Bildnisse se
ausgezeichnet.

15. Das oben angeführte naturalistische Element in der Kun
dieser Zeit tritt besonders entschieden in der Landscha
hervor. Die conventionelle Behandlungsweise wird mehr u
mehr verlassen und im Gegensatz gegen dieselbe ein getreue
wenn auch nicht selten prosaisches Anschliessen an die sp
ciellen Erscheinungen der Natur erstrebt. Unter denjenig
Künstlern, welche sich die deutsche Natur zu ihrem Vorbil
16. wählten, ist besonders Joh. Fr. Pascha Weitsch (1723-
1803) zu nennen, dessen Eichwälder sich eines vorzüglich
Ruhmes erfreuen. Unter den Darstellern italienischer N
17. tur steht Jac. Philipp Hackert (1737 — 1807) vora
Die ausgedehnte Wirksamkeit dieses Künstlers war vom en
schiedensten Einfluss auf die Ausbildung der landschaftlich
Kunst; seine Gemälde und Sepiazeichnungen (deren Fern
insgemein von grosser Trefflichkeit sind) finden sich über al
18. Sammlungen verbreitet. — Unter andern Landschaftern d
Zeit mag hier noch der treffliche Ferdinand Kobell ang
führt werden.

Das Fach des Genre repräsentirt, in eigenthümlich
19. Trefflichkeit, Daniel Nic. Chodowiecky (1726—180
Als Maler wenig gekannt, verdankt dieser Künstler die Au
breitung seines Ruhmes vornehmlich den kleinen Radirunge
womit er die literarischen Erzeugnisse seiner Zeit in einer u
übersehlichen Anzahl geschmückt hat. Die liebenswürdig
Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darst
lung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehend
Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare zu b
trachten.

1 §. 102. Wir haben im Obigen (§. 90) den grossartige
Umschwung kennen gelernt, welchen die französische Maler

---

§ 101. 17. Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizz
Tübingen, 1811. (In Goethe's Werken, Bd. 37.)

gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm, die energische Wiederaufnahme des Geistes der Antike, die streng affektvolle Behandlung classischer Gegenstände. Auch unter den deutschen Künstlern erwachte, und gewiss nicht ganz ohne die Einwirkung französischer Leistungen, um dieselbe Zeit ein ähnliches, bedeutsames Streben. Zwar waren den Deutschen nicht die Mittel zu einer gleichen Ausbreitung geboten, die Werke, die sie lieferten, sind leichter zu messen und zu zählen; aber dafür blieben sie auch vor den einseitigen Ausartungen des David'schen Styles geschützt und vermochten es, wenn auch ohne den glänzenden Preis ihrer Nebenbuhler, eine ungleich reinere und tiefer eingreifende Umgestaltung hervor zu bringen. Der Geist Winckelmann's, der auf seine nächsten Zeitgenossen nur in allgemeineren Beziehungen eingewirkt hatte, war in ihnen zur schöpferischen Kraft verkörpert worden; er führte ihre Hand zur Darstellung einer reinen, lebenvollen Schönheit.

An der Spitze dieser jüngeren Nachfolger Winckelmann's steht Asmus Jacob Carstens (1754—1798). Widerwärtige 2. Umstände hatten die künstlerische Ausbildung seines Talentes lange verkümmert, und vornehmlich erst die letzten Jahre seines kurzen Lebens, da er sich in Rom aufhielt und ein genaueres Studium der Antike sowie der Werke Raphael's und Michelangelo's zu unternehmen im Stande war, sahen die trefflichen Blätter entstehen, welche sich seitdem einer so grossen Werthschätzung erfreuen. Es sind zumeist nur Aquarellmalereien oder Zeichnungen; zur Ausführung grösserer Arbeiten begünstigten ihn weder äussere Verhältnisse, noch hatte er sich, wie es scheint, in Folge seiner nicht zureichenden technischen Ausbildung das nöthige Geschick dazu erworben. Wohl aber spricht sich in diesen, der Dimension nach so wenig bedeutenden Werken eine edle classische Einfalt, eine hohe Ruhe der Seele, ein ernster Sinn für die Schönheit menschlicher Formen, so wie ein reges, individuelles Leben aus. Sie

§ 102. 2 Vernon Das Leben Carstens

sind frei von allem Haschen nach Effekt, von aller theatrali-
schen Manier, aller Prätention des Vortrages; ein reines, ge-
mässigtes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit
der Existenz ist durchweg in ihnen ausgesprochen, wenn sie
auch der Ausführung nach mehr oder minder etwas Skizzen-
haftes, d. h. mehr oder minder den Anschein eines Entwurfes
als einer bis in das einzelne Detail empfundenen Ausführung
haben. Die Akademie zu Berlin und das Museum von Wei-
mar besitzen die Mehrzahl dieser Arbeiten; die Reihenfolge sei-
ner trefflichen Zeichnungen zur Geschichte der Argonauten
ist durch den Kupferstich bekannt. — Carstens war ein er-
klärter Feind des akademischen Lehrunterrichts, der im acht-
zehnten Jahrhundert die Künstler in einer Art pädagogischen
Zwanges zu halten bemüht war. Auch in dieser Beziehung
hat sein Beispiel auf die nachfolgende Generation für eine
selbständig eigenthümliche Entwickelung wesentlich eingewirkt.

Nach Carstens sind zunächst vornehmlich einige jüngere
Künstler (aus dem Würtembergischen) anzuführen, auf deren
eigenthümliche Ausbildung er von grösstem Einflusse gewesen
ist: Eberhard von Wächter (geb. 1762), leider, ähnlich
wie Carstens, nicht früh genug zur Erwerbung der techni-
schen Hülfsmittel angeleitet und demnach ebenso mehr in der
Grossartigkeit und innerlichen Bedeutsamkeit der Conception
als in technischer Vollendung, zugleich aber auch durch ein
feineres Gefühl für die Verhältnisse des Colorits ausgezeich-
net. Sein Hauptwerk: Hiob, der mit seinen Freunden trauert
ist neuerlichst für die Sammlung der Kunstschule in Stuttgart
erworben. — Gottlieb Schick (1779—1818). Was den
beiden ebengenannten mangelte, technische Meisterschaft und
vollendete Ausführung, war diesem Künstler in schönem Maasse
zu Theil geworden. Seine Gemälde, wie das Opfer Noah's
Apoll unter den Hirten (letzteres im königl. Schloss zu Stutt-

---

§. 102, 1. *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollo-
nius de Rhodes en 24 planches, inv. et dess. par* A. J. Carstens
et grav. par J. Koch. *Rome* 1799.

gart) u. a. tragen den Stempel der edelsten Schönheit und innigsten Lauterkeit des Gefühles; ein melodischer Rhythmus, wie er nur den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts eigen war, ist über seine einzelnen Gestalten ebenso, wie über deren Zusammenbau im grösseren Ganzen ausgegossen. Er war zur höchsten Meisterschaft befähigt; aber das Verhängniss rief ihn zu früh für die deutsche Kunst von seiner schönen Laufbahn ab. — Neben ihm ist insbesondre noch **Ferdinand v. Hartmann** zu erwähnen.

Joseph Koch aus Tyrol (geb. 1770) gehört ebenfalls m. zu Carstens' vorzüglichsten Nachfolgern. Tüchtig und kräftig, im Technischen wohl erfahren und voll ernsten Geistes hat dieser Künstler mehrfach bedeutend eingewirkt. Seine Compositionen nach Dante zeugen von einer eigenthümlich grossartigen Phantasie. Seine landschaftlichen Darstellungen haben diesen Zweig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfasst und aufs Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene des siebzehnten Jahrhunderts) begründet, in der ein bedeutsames plastisches Element vorherrscht, wennschon die Färbung nicht immer ansprechend erscheint. — **Franz Catel** (geb. m. 1778) hat hiemit das mehr belebende Element der Farbenwirkung in Licht und Luft verbunden.

Neben Carstens sind endlich noch einige andre Künstler anzuführen. Von grosser Einwirkung war neben ihm besonders **Joh. Heinrich Wilhelm Tischbein** d. j. (Neffe des n. oben §. 100. s. genannten Künstlers, 1751 — 1829), theils durch seine verschiedenen Werke nach antiken Vasengemälden, theils durch eigene treffliche Arbeiten, welche Gegenstände der classischen Mythe behandelten. Die grösste An n. zahl derselben befindet sich im herzogl. Schlosse zu Oldenburg. Ebendort ist die reiche Folge seiner sinnvollen idyllischen Darstellungen, die zu den vorzüglichsten Werken seiner Hand gehören, vorhanden. Früher hatte Tischbein, und nicht ohne Glück, Scenen der Geschichte des Mittelalters dargestellt, unter denen besonders sein Bild des Conradin, dem n. das Todesurtheil angekündigt wird (gegenwärtig im fürstl.

Schlosse zu Pyrmont) grosse Aufmerksamkeit erwarb. Auch in der Darstellung von Thieren war er höchst ausgezeichnet, — überhaupt, bei vorherrschender Neigung zum classischen Alterthum, der unmittelbaren Auffassung des Lebens mit Neigung zugewandt und demnach die Vorzüge eines kräftigen Colorits mit seinen übrigen Leistungen verbindend. — Fr. H. Füger (1751—1818), in Oeser's Schule gebildet, gehört ebenfalls in die Reihe von Carstens' Mitstrebenden, wenngleich sein Talent der Bedeutsamkeit der Genannten nicht gleich kömmt, er auch im Einzelnen eine Hinneigung zum Style der David'schen Schule verräth. — Aehnlich Gerhard von Kügelchen (1772—1820), indess durch ein lebhaftes, schönes Colorit ausgezeichnet. — Sodann Friedrich Georg Weitsch (1758—1828), Sohn des oben Genannten (§. 101, 10), der jedoch, in historischen Compositionen minder glücklich, sich der Richtung seines Vaters gemäss mehr einer unabhängigen, aber höchst kraftvollen Nachbildung der Erscheinungen des Lebens zuwandte. In Portraitbildern, und ebenso in Landschaften hat er sehr Meisterhaftes und Gediegenes geleistet.

§. 103. Reinheit und Adel des Styles, energische Auffassung des Lebens waren somit die Ergebnisse, welche die deutschen Maler um den Schluss des achtzehnten und den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts für die neue Entwickelung der Kunst wiederum erworben hatten. Aber die Zeit war mit diesen Resultaten noch nicht zufrieden; eine zweite Revolution des Geschmackes sollte der Kunst noch einen neuen Umschwung geben.

Das Mittelalter, lange missgeachtet und verkannt, war aufs

---

§ 103. Ausser verschiedenen Aufsätzen in Zeitschriften u. a. O., welche die in §. 103. berührten Entwickelungsmomente der deutschen Kunst behandeln, ist besonders wichtig: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg und Speier, 1820."

Neue in seiner romantischen Pracht und tiefsinnigen Schönheit emporgetaucht. Die Dichtungen des dreizehnten Jahrhunderts wurden aus Staub und Moder hervorgezogen, gelesen, neu gedruckt und bewundert; eine neue romantische Dichterschule, die trefflichsten Talente in sich zählend, war mit Erfolg aufgetreten; die gothische Baukunst, eigenthümliche Schönheiten mit Consequenz in sich entfaltend, hatte die absolute Vollkommenheit der classischen Architektur wankend gemacht; die Malereien der Meister der früheren Vorzeit wurden mit Liebe und Sorgfalt gesammelt und wiederholter Betrachtung freigestellt. Man erkannte, dass in alledem ein Element geistiger Reinheit und Unschuld, eine Tiefe des Gemüthslebens, eine Frömmigkeit des Gefühles enthalten war, welche man bis dahin nicht gekannt, in der neueren Kunst nicht ausgesprochen gefunden hatte. Aeussere Umstände kamen hinzu, dieser Richtung auf die inneren Elemente der Kunst noch einen grösseren Nachdruck zu geben; es war die Zeit der Knechtschaft unter französischen Waffen, in der man im Gebiete des Geistes diejenige Freiheit zu suchen genöthigt ward, deren man nach aussen entbehrte, in der man sich an dem Glanze der Vorzeit wieder aufzurichten strebte und aus der geistigen Tiefe derselben Kraft und Stärke zum Widerstande in sich aufnahm.

So konnte es nicht fehlen, dass auch die schaffende Kunst 3.
selbst wiederum auf die Vorbilder des Mittelalters einzugehen bemüht war; dass sie die gemüthlichen Beziehungen desselben für die eigne Ausübung zu gewinnen strebte und, mit theilweiser Verläugnung andrer Vorzüge, mehr auf Darstellung des Seelenlebens ausging. Vornehmlich war es ein Kreis jün- 4.
gerer Künstler, der, nachdem schon mehrere derselben in Wien in gemeinschaftlichen Interessen gearbeitet hatten, sich in Rom zusammenfand und dort in treuer Verbrüderung wirksam war: Overbeck, Cornelius, Ph. Veit, W. Schadow, J. Schnorr, Pforr (zu früh für sein bedeutendes Talent durch den Tod entrissen), die Brüder Olivier, in ähnlichem Sinne, wie jene für Historienmalerei, für das Fach der Landschaft wirkend, ebenso C. Fohr (leider auch sehr jung

verstorben), und viele andre. Das mehr oder minder ausgezeichnete Talent dieser Künstler erregte, ebenso wie ihre eigenthümliche Richtung, bedeutendere Aufmerksamkeit und bald wurden ihnen einige grossartige Arbeiten zur schönsten Entwickelung ihrer Kräfte zu Theil. Der preuss. Generalconsul Bartholdi liess durch die vier ersten der genannten Künstler Freskobilder aus der Geschichte des Joseph in seiner, auf Trinita de' monti zu Rom gelegenen Villa ausführen; andre Fresken wurden in der Villa des Marchese Massimi nach den Dichtungen des Dante, Ariost und Tasso gemalt; einige dieser Künstler erhielten in einem neuen Theil des vatikanischen Museums Arbeit.

Auch im Norden, diesseit der Alpen, fehlte es nicht an verwandten Bestrebungen, unter denen namentlich Kolbe's romantisch mittelalterliche Scenen und Friedrich's sinnvolle landschaftliche Compositionen anzuführen sein dürften.

§. 104. Die vorzüglichsten der genannten Künstler liessen es sich zwar mit Entschiedenheit angelegen sein, über dem Studium älterer Meister zugleich die Vollendung der äusseren Form nicht zu vernachlässigen; doch waren sie nicht überall im Stande, allen äusseren Bedingnissen einer freien Kunst zu genügen; und was bei ihnen mehr oder minder als einseitige Auffassungsweise hervortrat, musste natürlich (wie es zu allen Zeiten der Fall gewesen ist) bei der grossen Schaar ihrer Nachtreter mancherlei verwunderliche Erscheinungen zu Tage fördern. Es konnte somit nicht fehlen, dass ihnen, trotz vielfachen enthusiastischen Beifalls, auch eine ziemlich entschiedene Opposition, namentlich von Seiten der älteren Meister und Kunstfreunde, entgegentrat; um nur Ein Beispiel derselben anzuführen, mag hier auf die bekannten missbilligenden Aeusserungen Goethe's hingedeutet werden. Die Resultate jener bedeutsamen vorangegangenen Bestrebungen schienen wiederum verloren, die Kunst wiederum in eine willkührliche Manier ausgeartet. Aber der Erfolg hat gelehrt, dass diese Aufnahme mittelalterlicher Kunstweise nur eine vorübergehende

Krisis war, nur ein einzelnes Entwickelungsmoment, welches in der That wesentliche Fördernisse hervorgebracht hat. Innerlich gekräftigt, die geheimeren Tiefen des Geistes erschlossen, vermochte man mit erneuter Begeisterung das Wesen vollendeter Schönheit ins Auge zu fassen, der Gestaltung desselben mit erneuter Bedeutsamkeit nachzuringen. Günstige äussere Umstände kamen hinzu, die selbständige Entwickelung der genannten Künstler in erfreulichster Weise zu fördern.

Overbeck ist in Rom geblieben und hat, fast der ein- 2.
zige, mit Entschiedenheit an dem damals erwählten Princip festgehalten. Aber er hat mit der alterthümlich schlichten Darstellungsweise, mit dem Ausdrucke tiefster Frömmigkeit, eine solche Anmuth und Holdseligkeit in der Bildung der Gestalten zu entwickeln gewusst, dass der Mehrzahl seiner Werke die innigste Anerkennung nicht fehlen kann. — Aehnlich, obgleich freier von der alterthümlichen Richtung, steht Philipp 3.
Veit in bedeutsamer Wirksamkeit als Direktor der Kunstschule zu Frankfurt am Main.

Peter von Cornelius wurde durch den König Ludwig 4.
von Baiern zur Ausführung der ausgedehntesten Arbeiten berufen. Seine grossartig energischen Darstellungen des classischen Alterthums in der Glyptothek zu München, seine Cartons zu den Fresken der neuerbauten Ludwigskirche u. a. sind allgemein bekannt. — Neben ihm stehen, in milderer Weichheit, Julius Schnorr, Heinrich Hess, die Olivier u. 5.
a. m. Die künstlerischen Unternehmungen des Königes von Baiern, von einer Ausbreitung, welche das Erstaunen und die Bewunderung der Zeitgenossen erregt, sind die Ursache, dass sich um diese Meister eine überaus zahlreiche Schule jüngerer Künstler versammelt hat. Strenge des Styles, kraftvolle Ausbildung der Form, dramatische Entwickelung der Handlung dürften, — wie es durch die Eigenthümlichkeiten der Meister, durch die besonderen Aufgaben und durch die Technik der Freskomalerei begründet ist, — als die hervorstechendsten Züge dieser Schule zu bezeichnen sein. Einzelne 6.
dieser jüngeren Künstler stehen ebenfalls bereits in selbständi-

ger Meisterschaft da, wie z. B. K. Hermann und vor Allen Wilhelm Kaulbach, in dessen Werken eben so grossartiger Styl, wie tiefe Charakteristik und lauterstes Ebenmaass sichtbar werden. — Die Fächer der Genremalerei und der Landschaft haben sich in München nicht ohne Einfluss dieser besonderen Richtung ausgebildet; namentlich geben Rottmann's landschaftliche Fresken (in den Arkaden des Hofgartens zu München) höchst meisterliche Beispiele einer grossartig stylistischen Auffassung und Behandlung. Peter Hess ist, unter den Münchner Genremalern, als einer der vorzüglichsten Künstler dieser Gattung zu bezeichnen.

7. Wilhelm Schadow, auf das zartere Element der Farbe und den Ausdruck innerlichen Gefühles gerichtet, hat als Direktor der Akademie von Düsseldorf eine Schule um sich versammelt, in welcher wiederum neue Entwickelungsmomente hervorgetreten sind. Es hat sich hier, — vielleicht nicht ohne Einfluss des nahe gelegenen Hollands, — ein eigenthümlicher Naturalismus hervorgebildet, eine feine Beobachtungsgabe der Erscheinungen des Lebens, zugleich eine Freiheit individueller Auffassungsweise, welche bereits die verschiedensten Meister-
8. werke haben entstehen lassen. Lessing's Werke vornehmlich in ihrer tief ergreifenden leidenschaftvollen Stimmung, Hildebrandt's Darstellungen des Lebens in seiner schönsten Kraft, der feierliche Ernst und die Milde in Bendemann's Gestalten, Hübner's anmuthvoll durchgebildeter Styl, Sohn's Schmelz in der Carnation sind zu bekannt, als dass es hier mehr als der flüchtigsten Andeutung bedürfte. Neben ihnen ringen andre, in eifrigstem Streben, der Meisterschaft entgegen. Scenen des romantischen Mittelalters sind es vornehmlich, die der Historienmalerei den Stoff der Darstellung bieten. Aber auch das Genre erfreut sich in Düsseldorf mannigfacher Behandlung, und namentlich hat es in einigen Werken von A. Schrödter eine Tiefe des Humores entwickelt, wie vielleicht früher nie. Mehr noch wird das Fach der Landschaft im bedeutendsten Maasse cultivirt; auch hier hat Lessing's Darstellungsweise, welche der leblosen Natur eine wunderbar eindringliche Sprache verleiht, die Richtung angegeben.

mit der sich zugleich die entschiedenste lokale Wahrheit verbindet. Ebenso fehlt es nicht an Stillleben verschiedener Art, unter denen Preyer's reizvolle Bildchen den Vergleich mit den besten Holländern aushalten.

In Berlin hat sich nicht eine Schule von vorherrschender Eigenthümlichkeit herausgebildet; doch stehen auch hier verschiedene Meister als die Mittelpunkte sehr beachtungswerther Leistungen da: Wilhelm Wach, dessen Bildung ebenfalls in a.
die Zeit jenes neueren Aufschwunges gehört und der sich, wenn ich so sagen darf, in einer eigenthümlichen, dekorativ-stylistischen Weise (wie z. B. seine Musen am Plafond des Schauspielhauses zu Berlin gehalten sind) mit glücklichstem
Erfolge bewegt. — Carl Begas, von eigenthümlicher Zartheit der Carnation und tief poetischem Sinne, womit sich jedoch zuweilen (wie in seiner Darstellung Heinrich's IV. zu Canossa) ebenfalls das Element grossartiger Stylistik verbindet; beide, besonders Wach, durch die Bildung trefflicher Schüler, wie Daege, Steinbrück, Siebert (früh verstorben), — Holbein (Sch. von Begas) u. a. m., die wiederum in freier Eigenthümlichkeit dastehen, ausgezeichnet. — Verschiedene Landschafts- und Seemaler, wie Schirmer, Bönisch, Krause
u. a.; Genremaler, wie E. Meyerheim, der die gemüthlichen Beziehungen des Lebens in liebenswürdigster Vollendung darzustellen weiss, u. s. w. — Sucht man etwas Gemeinsames bei den Berliner Künstlern, so möchte es wohl bei der Mehrzahl derselben in jenem, dem Dekorativen sich annähernden Elemente der Stylistik zu finden sein. Vielleicht, dass hierauf die Nähe Schinkel's nicht ohne namhafte Einwirkung geblie-
ben ist, eines Meisters, der, von der Architektur ausgehend, und für geschmackvolle Formenbildung in allen untergeordneten Zweigen der Kunst thätig, zugleich selbstschaffend in die bildende Kunst einzugreifen ermächtigt ist. Seine geistreichen Landschaften, vornehmlich aber die ebenso anmuthvollen wie tiefsinnigen historischen Compositionen, welche er zur Ausschmückung der Vorhalle des Berliner Museums entworfen hat und die zu den edelsten Erzeugnissen der neueren

Kunst gehören, tragen durchweg den Stempel dieser grossartig dekorativen Darstellungsweise.

11. Auch an anderen Orten Deutschland's sind mannigfach vorzügliche Künstler thätig.

Zweiter Abschnitt.

Allgemeine Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben.

1. §. 105. Ein neuer Lebensdrang hat sich im Bereiche der Kunst geltend gemacht, ein neues Interesse ist für die Aufnahme ihrer Werke erweckt worden. Es scheint, als ob sich unsere Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe. Möge es dem Verfasser verstattet sein, noch einige Augenblicke, ehe er von dem Leser Abschied nimmt, bei dieser wichtigen Erscheinung zu verweilen, das gegenwärtige Verhältniss der Kunst zum Leben in eine nähere Betrachtung zu ziehen und die Hoffnungen oder die Wünsche, welche für eine engere Ausbildung dieses Verhältnisses vielleicht noch hervortreten dürften, auszusprechen. Der Verfasser beschränkt sich hiebei vornehmlich auf die Kreise des deutschen Vaterlandes, obgleich manche der folgenden Bemerkungen ebenso auch auf die Nachbarländer anzuwenden sein dürften. —

2. Das einzelne vollendete Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. Seine Heimath ist die freie Region des Geistes; es ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegentreten. Es ist denkbar, dass es wie ein wunderbares Phänomen in einer dunklen Nacht emporsteige und dass es keine Geister vorfinde, in denen es Licht anzünden könne: die Kunstgeschichte ist wenigstens nicht ganz von

Beispielen einer solchen Erscheinung entblösst. — Handelt es sich aber um eine allgemeine Blüthe der Kunst, so muss eben auf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht genommen werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem Kunst und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn hervor, welcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt und ihrem weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung einen ernährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss ein künstlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in ihm heimisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs, als eine Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise der Gesellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbreitet sein, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des Lebens gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner Vollendung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist eine vollendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

1. Fragen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des Lebens zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache Antwort: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in einer körperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn der Form das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie nicht bei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder sich nicht einer willkührlichen, gesetzlosen Laune fügt, so zeigt sie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bildung der Formen ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares Gesetz, ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies die Andeutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätigkeit. Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistigen.

2. Aber die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, je nach den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses: es sind deren vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe hat es nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körperliche Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des

Lebens hervorruft, zu thun; bei der zweiten kömmt es auf Schmuck, Zierde, Verschönerung der Umgebungen an; die dritte bezieht sich auf diejenigen Punkte, an welche sich die geistigen Interessen des Lebens knüpfen, auf diejenigen Stätten, welche einer heiligen Erinnerung, einer innerlichen Sammlung des Gemüthes gewidmet sind, auf die Errichtung von Monumenten. Bei allen dreien ist, sofern es sich um eine allgemeine Blüthe der Kunst handelt, die künstlerische Durchdringung gleich wichtig. Bei der Gründung von Monumenten scheint eine solche am unmittelbarsten gegeben, sofern diese eben wesentlich eine geistige Bedeutung haben und das Gepräge derselben in ihrer äusseren Form zur Schau tragen müssen: aber diese geistige Bedeutung kann ihnen (wie es auf niederen Stufen der Kultur insgemein gefunden wird), statt durch jene Bildung der Form, welche Gehalt und Erscheinung untrennbar vereint, auch durch einen äusserlich willkührlichen Act, durch die Hinzufügung von Symbolen, in die der menschliche Witz eine solche Bedeutung erst hineingetragen, zuertheilt werden. Bei der blossen Ausschmückung der Umgebungen des Menschen liegt es schon näher, auf andre Umstände als die künstlerische Gestaltung derselben Rücksicht zu nehmen: kostbare Stoffe, glänzender Schimmer, phantastische Dekoration ersetzen hier, bei rohen Zuständen der menschlichen Gesellschaft (ebenso aber auch bei denen einer ausgearteten Kultur), diejenigen Motive, welche ein Spiegelbild des geistigen Lebens sein sollen. Bei dem Geräth und Gerüst des gemeinen Bedürfnisses endlich scheint der Einfluss des künstlerischen Sinnes am Fernsten zu liegen und erst auf besonderer Höhe der Kultur hereinzutreten.

5. Dies letztere ist wohl wahr; aber gerade die Rücksicht auf dies Verhältniss ist für die gegenwärtige Betrachtung zunächst am Wichtigsten. Denn erst da, wo das Auge auch in den Dingen des täglichen Verkehrs, auch in dem, wovon es stündlich umgeben ist, eine schöne Form, einen lebendigen, harmonischen Organismus der Gestalt zu sehen verlangt, wird ein künstlerischer Sinn in seiner allgemeinsten Ausdehnung

ersichtlich. Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhandenen Kunstvermögens: — die Ausbildung der monumentalen Kunst, in welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt, lässt dessen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst, welche es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu thun hat, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil an beiden, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so charakteristischen Maafsstab wie jene.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen s. nunmehr zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der Kunst-Interessen, so ist es zunächst in die Augen fallend, dass der Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstlerische Ausschmückung der Räume, in grossem Maasse verbreitet ist. Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend und durchgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa prachtvolle Tapeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus häufig den Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist es unbestreitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen Reichthum kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke, namentlich kleinerer Staffelei Gemälde, hervorgebracht hat, und dass gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften Begehren der Liebhaber im Verhältniss steht. Solcher Gestalt ist viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrungen; Darstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch gestaltet und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers durchgebildet, — Situationen, in denen die Poesie des Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Existenz durchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern durch komische Auffassung bloss gestellt wird, sind in grosser Anzahl verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben es sich angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im ausgedehntesten Maasse in die Hände zu arbeiten, und namentlich ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie, in ihrer grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erscheinung hervorzuheben. Der Schmuck unsrer Wohnzimmer hat hiedurch eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa

funfzig Jahren befanden, wesentlich verschiedene Beschaffenheit erhalten. Um unter vielen nur eins der einfachsten Beispiele anzuführen, so mussten sich die Jagdliebhaber zu jener Zeit, wenn sie nicht etwa in den Besitz Ridinger'scher Blätter zu gelangen vermochten, durchweg mit ziemlich steifen, nüchternen, affektirten und dabei immer kostbaren Kupferstichen behelfen, während bei ihnen jetzt die wohlfeilen Lithographieen der heiteren, anmuthigen und lebenvollen Compositionen von C. Schultz und anderen im allerreichsten Maasse verbreitet sind. Und auf keine Weise kann es unter solchen Umständen fehlen, dass unmittelbar durch diese Freude an reineren Darstellungen der Kunst auch der eigentlich künstlerische, vielleicht noch schlummernde Sinn geweckt und genährt werde und zu weiterer Entwickelung der allgemeinen Kunst-Interessen wenigstens Gelegenheit gebe.

7. Aber, so ausgebreitet auch in diesem Augenblicke die Kunstliebhaberei ist, so sehr sie in jedem Jahre zunimmt und so wohlfeile Mittel ihr auch zur nächsten Befriedigung dargeboten werden, so haben wir in alle dem allein noch keine sichere Gewähr, dass ein solcher Zustand dauerhaft sein und dass er sich auf eine höhere Stufe der Theilnahme emporschwingen werde. Es liegt in dieser Kunstliebhaberei, wie sie in unseren Tagen hervortritt, noch immer etwas Zufälliges und Willkührliches; es wird keine bestimmte, durchgreifende, bewusste Richtung von Seiten der Begehrenden, der Empfänger und Besitzer bemerkbar; es ist möglich, dass deren Sinn, bei anderweitig hinzutretenden äusseren Verhältnissen, auf eine andere Richtung hinübergelenkt werde, eine andre Liebhaberei an die Stelle der Interessen für Werke der Kunst trete. Eine zureichende Sicherung dieser Interessen ist nur in dem Falle denkbar, wenn, wie im Obigen angedeutet wurde, auf der einen Seite auch das gemeine Bedürfniss des alltäglichen Verkehrs künstlerische Gestalt annimmt, auf der andern mit Ernst und Liebe auf die Herstellung künstlerischer Monumente gedacht wird.

8. Diese Umstände waren es, welche vornehmlich den ver-

gangenen grossen Blütheperioden der Kunst, am Schlusse des Mittelalters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche, zu Grunde lagen. Werfen wir nur einen Blick auf Alles, was uns an Bildungen menschlicher Hand aus dem griechischen Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen Sinnes tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so gering oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so ganz durchdrungen, so ganz in denselben aufgelöst! Die geringste Lampe ist in einer geschmackvollen Form aus der Hand des Töpfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in einem Schwunge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke versehen, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung verräth. Das erhabenste Monument, der Tempel der Gottheit, ebenso die Grabstätten, die Ehrendenkmale u. s. w. tragen durchweg den Stempel des edelsten Geistes, sind geradezu der Ausdruck desselben. Der Schmuck der Wohnräume (wie uns Herculanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist in einer Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durchgeführt, wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzuweisen vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der Kunst war in sich so kräftig, so fest gegründet, dass sie noch lange, nachdem der hohe und edle Sinn ihrer Schöpfer bereits erloschen, nachdem politisches und moralisches Verderben hereingebrochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerstehen vermochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in den spätesten Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.

Mit einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstlerischen Verhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen: auch nicht mit jener späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters, die das Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht in ebenso entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte. Ja, es ist oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervorbringung dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei, dass andre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche ständen; die hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die

Blüthe der mechanischen Industrie werden beide, von verschiedenen Seiten her, als die Hauptgegner einer grossartigen künstlerischen Entwickelung angeführt. Gewiss ist es freilich, dass die Einfalt des antiken Lebens sowie des Mittelalters, die klare, ruhige Ausbildung der Kunst von vorn herein ungemein begünstigte, dass die Zerspaltung der modernen Zeit einer solchen Begünstigung im Wege steht. Doch dürfte es wohl denkbar sein, dass die Gegenwart, bei so ganz verschiedenen Bildungsverhältnissen, vielleicht auf einen entgegengesetzten Weg der Entwickelung hingewiesen ist, dass hier die Kunst nicht unmittelbar aus unbewusstem Gefühle hervorgehen, sondern vielleicht mehr auf einem Umwege, an den Beispielen der Vorzeit grossgezogen, an das Leben der Gegenwart herantreten und dieses sodann in liebevoller Umfassung wieder zur Einfalt, Natürlichkeit und zu dem Ebenmaasse zwischen Geist und Gestalt zurückleiten soll. Denn ich sehe nicht ein, wie die oben angeführten Elemente, Philosophie und Mechanik, denjenigen hemmenden Einfluss, welchen man ihnen zuschreibt, behaupten sollen. Hat es die Philosophie an sich mit der körperlosen Region des Geistes zu thun, so steht sie doch, wenn sie nicht ein leeres Trugbild ist, wiederum in nächster Beziehung zum Leben, und ihre Bestimmung ist eben die Läuterung und Verklärung des Lebens. Sie kann also, in dieser vorausgesetzten thätigen Rückwirkung auf das Leben, auch auf die Kunst nicht anders als kräftigend einwirken und muss vielmehr dazu dienen, die Bedeutsamkeit des inneren Gehaltes derselben klarer hervorzuheben, tiefer zu begründen. Und die Mechanik, die ihren Werkzeugen und Produkten freilich nicht immer eine künstlerische Gestaltung verstattet, steht eben so wenig im Widerspruche zur Kunst; auch sie muss im Gegentheil dazu behülflich sein, die technischen Mittel, deren die Kunst bedarf, zu vervollkommnen, wie man ihr in der That bereits in den untergeordneten Kreisen der Kunst, so bedeutende Hülfsmittel und Fördernisse verdankt. Beide bedingen zwar nicht das Vorhandensein der Kunst, aber beide sind auch nicht im Stande, alle Kräfte des Geistes an sich zu ziehen, und

dies um so weniger, wenn ihnen, wie in den letzten Jahrzehnten, bereits eine so erfolgreiche künstlerische Thätigkeit gegenüber getreten ist.

§. 106. Wenn indess die letztere den vergangenen gros- 1.
sen Kunstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe gleichzustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem solchen Ziele nachzukommen, eine gute Stätte zu finden hoffen. Wo die Anzeichen eines so bedeutsamen Lebensdranges, wie in der gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es Pflicht, auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen Fortschritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrachten wir demgemäss zunächst das Verhältniss, in welchem die Kunst zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht.

Wir haben es in der That keineswegs zu läugnen, dass 2.
im Allgemeinen gegenwärtig ein guter Geschmack sich zu verbreiten beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig mit Geschick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden. Doch macht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer noch nicht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z. B. durchweg die Geräthe des classischen Alterthums hervorbringen. Es fehlt dabei vornehmlich eine sichere lautere Richtung, das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen Styles, welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten Formensinnes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüssen der Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint zunächst besonders in der Trennung des Handwerkes von der Kunst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den früheren Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich von dem Boden losgerissen, welcher ihr früher einen sicheren Anhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte Region emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss zu dem Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie eben so sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte, gestützt und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich, wenn ich nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen

Periode des siebzehnten Jahrhunderts her, in welcher der Grundsatz aufgestellt und, so gut es anging, ins Leben eingeführt wurde: dass man nach Schulregeln ein Genie bilden, nach Schulregeln ein geniales Werk erzeugen könne. Von dieser Zeit an glaubte man, falls man nur durch Talent, Scharfsinn, Praktik, ästhetische Principien u. dergl. ausgerüstet war, sich den hohen Meistern der Vergangenheit ungescheut anreihen zu dürfen; man hielt sich für vermögend, das Höchste, womit die Gunst des Geschickes den Staubgebornen zu glücklicher Stunde begnadigt, aus freien Stücken zu erringen, und man ward stolz darauf, dass man diese vermeintliche Kraft in der eignen Hand, in dem eignen Willen fühlte. Doch hat sich dieser Irrthum schwer gerächt. Denn wie die Künstler sich mehr und mehr von den praktischen Tendenzen des Lebens emancipirten, so emancipirte sich dieses auch von ihnen. Es trat eine unnatürliche Feindschaft zwischen Leben und Kunst ein: wie die Künstler sich mit Vorliebe in den Träumen einer idealen Welt wiegten und mit Verachtung auf den Staub des irdischen Daseins hinabsahen, so spottete die reale Welt ihrer funkelnden Luftschlösser und verweigerte ihnen die gebührende Opferspende. Der Name eines Genie's, oder was damit gleichbedeutend war: eines Künstlers, gewann einen sehr zweifelhaften Klang, und die Söhne ehrsamer Bürger, in denen der künstlerische Drang mächtig wurde, hatten nicht gar selten mit den schlimmsten Widerwärtigkeiten zu kämpfen, wenn sie diesem Drange nachzugeben geneigt waren. Der Weg, welcher durch das Gebiet des Handwerkes in die Regionen der Kunst führte, war abgeschnitten: dem Handwerk selbst war die höhere Ehre genommen und man sah nicht mehr wohl die Möglichkeit vor sich, auch in diesem, falls die Befähigung zum eigentlichen Künstlerthum ausbliebe, einer anmuth- und ehrenvollen Existenz theilhaftig zu werden. Schlimmer aber, als diese selbstverschuldeten äusseren Misshelligkeiten, war der innere Mangel, welcher durch die Trennung der Kunst vom Handwerk hervortrat. Die Kanäle, welche den künstlerischen Geist in die Adern des Handwerkes hinübergeführt hatten, waren hiedurch

grossentheils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der nüchterne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüchtigkeit übrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine Erzeugnisse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung auf eine tiefere, reinere Schönheit, willkührlich erfunden, ward ein leeres, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber erlitt der allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen Stoss; nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form die Gesetze einer lebenvollen Schönheit zu erblicken, ward er ebenso gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft, und vermochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Bedeutung aufzufassen.

Alles dies jedoch findet auf die heutige Zeit seine Anwen- 3.
dung nicht mehr in dem Maasse, wie es noch vor etwa funfzig Jahren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spaltung erkannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung zwischen Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat vornehmlich von Seiten des Handwerkes begonnen; man bestrebt sich, dasselbe, soviel es möglich ist, wieder den Bahnen der Kunst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus, wenigstens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorgegangen. Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen sein, das Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berührung kömmt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur höheren Ausbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und namentlich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu Berlin, durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch seine glücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches Beispiel der Nacheiferung geworden. Vielleicht, dass diese Bemühungen zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestörten Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit grösserer Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für das Leben vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ihrer Seite ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bietet. Die Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Seiten der Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon

dürfte einer der wichtigsten Punkte für eine allgemeine, durchgreifende Verbreitung des künstlerischen Sinnes abhängig sein. Gestatten es die äusseren Verhältnisse und das innere Gefühl, dass die Künstler wiederum sich dem Bereiche des Handwerkes annähern, zum Theil in dasselbe hinabsteigen, von ihm ausgehend ihre Bildung empfangen, dass in solcher Weise die Kunst mehr nur als eine höhere Potenz des Handwerkes gilt, so wird aller belebende Einfluss der Kunst auf das Handwerk wiederum unmittelbar und von selbst Statt finden, wird das Handwerk wiederum als eine niedrigere Potenz der Kunst, somit als ihr angehörig, betrachtet werden müssen.

Und in der That liegt in dieser Anforderung an die Künstler nichts Beschämendes oder Erniedrigendes, vielmehr steht damit ihr eigner äusserer Vortheil, ebenso wie der innere, in nächster Verbindung; es ist dabei nur nöthig, dass man dasjenige, was die eigentlich höhere künstlerische Thätigkeit bedingt, ins Auge fasst. Zur Hervorbringung eines höheren, selbständigen Kunstwerkes gehört, als das wesentlichste Erforderniss, Genie, d. h. jene wunderbar geheimnissvolle Kraft, welche ein geistig Belebtes in körperlicher Form darzustellen vermögend ist. Zur weiteren Vollendung des Kunstwerkes sind sodann noch allerlei andre Dinge nöthig: eine sichere Technik, ein gebildeter Geschmack, ein gewisser Grad wissenschaftlicher Kenntnisse u. dergl. m.: aber sie alle sind nicht, wie das Genie, im Stande, ein selbständiges Leben zu erzeugen. Wie selten aber ist diese höhere Kraft, wie ungewiss ist es, ob sie bei allgemein künstlerischer Anlage sich entwickeln, ob sie die Dauer eines Lebens hindurch bei dem Begünstigten verweilen werde! die Kunstgeschichte bietet uns merkwürdige Beispiele, wie das Genie, während es das Leben des einen von frühster Zeit an umleuchtete, bei dem andern erst in später Zeit hervorbrach, bei dem dritten in der Jugend zwar Herrliches wirkte, aber nachmals schnell entschwand. Auf das Ausserordentliche, was eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein, und gerade in einem solchen absichtlichen Stre-

ben ist, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, der zwischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen. — Dem Genie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine künstlerische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestalten, wie sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, nachzubilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in den Geräthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, in die Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des Talentes ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule auszubilden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben angedeuteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicherheit ein Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich das Genie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn beginnen, — die Verwechselung beider kann nur von verderblichen Folgen für die Kunst sein. Allerdings zwar ist zuzugeben, dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von dessen Richtung influenzirt wird und auf solche Weise Arbeiten zu Stande bringen kann, welche in einer gewissen Verwandtschaft zu den Werken des Genie's stehen und deren anziehende Eigenthümlichkeiten, wenngleich mehr oder minder ohne die eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das Talent, unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzelnen wirklich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist insgemein da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie z. B. heutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publikum, unbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren Erscheinung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein Bild ersten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glücklich, wenn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie es gegenwärtig in nicht unbedeutendem Maasse der Fall ist, gewiss auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zweifel auch in der Zukunft sein: aber die Vortheile, welche der Kunst, den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus erwachsen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch zweifelhaft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch

die Liebhaberei des Publikums getragen, für deren Fortbestand wir, wie bemerkt, noch keine genügende Garantie haben; und wenn das Talent, durch irgendwie veränderte Umstände, aus dem schützenden Bereiche des Genie's verwiesen ist, so muss nothwendig der Mangel an eigner Schöpfungskraft empfindlich hervortreten: die Geschichte und die Gegenwart weisen für Letzteres nur zu genügende Beispiele auf.

s. Der Vorwurf, dass das blosse Talent zu häufig die Region des Genie's zu betreten unternehme, betrifft vornehmlich die Kunst der Malerei; in der Architektur und Sculptur muss sich das Verhältniss durch die Natur der Sache anders stellen. Die Architektur ist von Hause aus durchweg auf das gewöhnliche Bedürfniss angewiesen, und nur im seltensten Falle ist es dem Architekten verstattet, seine Kunst mit vollkommner Freiheit zu üben; er steht also fast überall zur Seite des Handwerkes. Bedeutende Werke der Sculptur werden ebenfalls nur auf seltnen Anlass ausgeführt, und um es zu wagen, freie Productionen der Phantasie mit den grossen Kosten, welche diese Kunst erfordert, zu unternehmen, muss der Bildhauer sich eines allgemein anerkannten Rufes erfreuen; er wird also durch die Nothwendigkeit gezwungen, sich häufig dem Architekten, ebenfalls in einer mehr handwerklichen Weise, anzuschliessen. Anders ist es bei dem Maler; Leinwand und Farbe sind wohlfeil, so dass er, wenn er eine Composition aus eigner Anregung unternimmt, wenig mehr als nur seine Zeit dabei aufs Spiel setzt, und er darf aus diesem Grunde sowohl, als weil überhaupt das leicht Ansprechende seiner Gemälde ein gröfseres Publikum findet, auf einen leichteren Absatz rechnen. Aber dies rechtfertigt es immer nicht, wenn das blosse Talent einen solchen, selbst in äufserlicher Beziehung so unsicheren Weg zu verfolgen bestrebt ist. Dem malerischen Talente dürfte vielmehr eine andre Sphäre angemessen sein, die zwar vielleicht nicht jenen schnell vorübergehenden Ruhm gewährte, die aber in sich einen reicheren Lohn tragen dürfte: ich meine die einer mehr *dekorativen Malerei*. Am besten glaube ich hier verstanden zu werden.

wenn ich an die pompejanischen Wandgemälde erinnere. Nicht als ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern wollte, als ob ich nicht die besondere Hauseinrichtung, so wie die gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit jene Malereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte; ich meine nur im Allgemeinen die äusserst durchgebildete Weise, wie hier von einer mehr oder minder reichen Ornamentik durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden fortgeschritten wird, wie in letzteren fast durchgehend ein gewisser dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie fast sämmtlich auf gewisse Original-Compositionen zurückzudeuten scheinen, welche mit gröfserer oder geringerer Freiheit benutzt, mit gröfserer oder geringerer Leichtigkeit nachgebildet sind. Es soll dies nur als die allgemeinste Andeutung gelten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung es vornehmlich sein würde, recht in das Privatleben einzudringen, den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck der Räume zu gewöhnen und somit eben das Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung der Umgebungen im weiteren Kreise zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge gemacht, mithin ihre besondere Richtung noch wenig bestimmt hat, und das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker überlassen bleibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen, im Einzelnen sehr interessanten Anfängen geschlossen werden darf, so ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite der Kunst schnell und mit dem entschiedenen Beifalle des Publikums entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente, statt ihre Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren Durchführung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr einer solchen, für sie gewifs ehrenvolleren Wirksamkeit zuwenden wollten.

§. 107. In Rücksicht auf diese nothwendige Unterscheidung zwischen Genie und Talent würden sich noch manche besondere Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer, wie es scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehö-

ren hieher die in neuerer Zeit so viel besprochenen und so viel angefochtenen akademischen Lehr-Institute. „Ihr erzieht Künstler, sagt man, ohne zu fragen, ob das Leben ihrer künftig bedürfen wird; ihr bildet sie nach euren beschränkten, einander sogar oft widersprechenden Ansichten, statt sie dem Lehrgange, welchen ihnen die Natur und ihr eignes inneres Gefühl vorschreiben, zu überlassen, statt dass sie praktisch unter den Augen eines tüchtigen Meisters, in der Theilnahme an seinen Arbeiten, sich selbst die nöthige Fertigkeit zu erwerben bemüht sein sollten.“ Allerdings liegt hierin manches Wahre, — aber nur unter jener falschen Voraussetzung, dass ein Genie gemacht werden könne. Ich will nicht behaupten, dass diese Voraussetzung nicht von manchen Akademieen des vorigen Jahrhunderts getheilt worden, und dass somit die Opposition, welche namentlich Carstens hervorrief, ganz grundlos gewesen sei. Sollte dies noch gegenwärtig das Streben der Akademieen sein, so dürfte es allerdings etwas bedenklich scheinen; sollte indess (wie es im Allgemeinen bereits, den gegenwärtigen Zeitverhältnissen gemäss, nicht anders sein kann) nur die Absicht vorwalten, dem als vorhanden vorausgesetzten Genie die nöthige Ausbildung, und vornehmlich die Fundamente einer solchen, zu geben, so stellt sich die Sache schon anders. Werfen wir in dieser Rücksicht nur einen flüchtigen Blick auf einen beliebigen akademischen Lehrplan und auf die darin angeführten Gegenstände des Unterrichts. Die verschiedenen Classen des Zeichen-Unterrichts nach den verschiedenen Fächern der Kunst, von den einfachsten Vorbildern ab bis zum Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, nach anatomischen Präparaten u. dergl. und bis zum Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell; der Unterricht in den höheren Stufen, Gewandung, Composition, Behandlung der Farben u. s. w. (Dinge bei denen eben die Lehre noch etwas sehr Wichtiges ist); Unterricht in der Anatomie, Perspektive und Optik, sowie ästhetische und kunsthistorische Vorträge; spezieller Unterricht in den architektonischen Fächern, sowie in der Technik des Kupferstichs,

Holzschnittes u. dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, welche, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, zur künstlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche das Genie keineswegs gleich mit auf die Welt bringt, und welche schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und mit ähnlich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, dargeboten werden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl junger Künstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird ihnen selten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den Fundamenten der Kunst und dann freilich seine eigenthümliche Praktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mittheilen können: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der Art, in denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die Theilnahme an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in der Regel wenig andres, als nur eine verflachte Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein Kreis von Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und Pflicht, in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterweisung zu geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich bedeutender sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Productionen der neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu beklagen, dass die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, wie es scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir sehen viel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes entstehen; aber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen körperlichen Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), dort ist die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung verworren u. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk immerhin den Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art werden dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben auf den Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, werden die beabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder aufheben müssen.

Bei alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein 2. Institut für das Aufsergewöhnliche, für die Ausbildung des Genie's, gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte

Missverstand, durch Schulregeln ein Genie machen zu wollen, wieder hervortauchen. Hält man hingegen die handwerkliche Seite der Kunst fest, giebt man es zu, dafs schon dem blossen Talent eine eigenthümliche Sphäre, und in dieser ein ehrenvoller Wirkungskreis zukomme, dass es in einer solchen einen ausfullenden Lebensberuf findeff dürfe, so stellt sich, wie es scheint, ein wesentlich verändertes Verhältniss der Sache heraus. So wird auch jener Vorwurf, dass man den Künstler, nach vorübergegangener sorgfältiger Pflege in eine unsichere, gefahrvolle Existenz hinausstosse, ganz von selbst wegfallen und wiederam für die Kunst der sichere Boden gewonnen bleiben. Alles was Handwerk und Wissen an der Kunst ist, bedarf eben, wenn es zum glücklichsten Ziele hinausgeführt werden soll, Lehre und Unterweisung, und die ausführlichste Lehre wird hier eben auch die beste sein. Bei dem Handwerker sowohl, welcher seine Arbeiten mit künstlerischem Geschmack auszuführen bemüht ist, wie bei dem Künstler, welcher im Fache der dekorirenden Kunst sich dem Handwerker annähert, ist eine möglichst vollkommene Ausbildung auf keine Weise überflüssig. Wären die Akademieen von dem Grundsatz erfüllt (wie sie es mit Erfolg kaum anders sein können): wesentlich nur auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken, kunstgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künstler zu erziehen, die Kunst in ihrer unmittelbaren Richtung auf das praktische Leben, in ihrer Bedeutsamkeit für die Veredlung der Lebensbedürfnisse zu betrachten, so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im Volke gewonnen sein. Der höhere Künstler aber, dem es um freie, selbständige Behandlung der Kunst zu thun ist, würde auch dann in ihnen immer die beste Schule vorfinden und nach deren Beendigung, wenn er sich seiner höheren Genialität bewusst zu sein glaubt, unter einem anerkannten Meister, häufig aber auch eben sogut aus eignen Mitteln, die letzte Ausbildung empfangen können.

§. 108. Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich die Richtung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens zum Gegenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu jenem zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um den freieren Schmuck unserer täglichen Umgebungen durch Werke der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, wenig anzumerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade in diesen Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit entwickelt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern sie eines Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden Künstler hervorgehen, anderen Theils durch eine blosse Liebhaberei von Seiten des Publikums getragen werden, an und für sich noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dauerhafte und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf. Doch sind hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fassen, in welchen das Interesse des Publikums für Werke dieser Art eine besondere, mehr bedeutungsvolle Gestalt angenommen hat.

Zunächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der zwar nur theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser Stelle bereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet: die Kunstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegenständen zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache der Eitelkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst; es spricht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehrfach mit den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zerstreuten Erscheinungen den tieferen, gemeinsamen Zusammenhang aufzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren Verständniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu werden. Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Tages eifrige Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen Falle sogar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst zu einer grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Mannigfach treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und besonders hat man sich von Seiten der Kunstvereine, für deren Gründung interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen

grossen Reichthum von Kunstwerken in sich vereinen, tritt insgemein ein unangenehmer Mifsstand dem Beschauer entgegen, der nemlich, dass jedes einzelne Kunstwerk, wie es auf selbständige Gültigkeit, insgemein auf selbständige Ausfüllung einer besonderen Räumlichkeit, Anspruch macht, hier fast überall durch das ebenso berechtigte Benachbarte beeinträchtigt wird, — und dies um so mehr, wenn eine Sammlung verschiedene Perioden der Kunst umfasst und solcher Gestalt die verschiedenartigsten Geistes- und Sinnesrichtungen im engsten Raume zusammendrängt. Der Beschauer wird hiebei zur Abstraction, zur absichtlichen Concentration seiner Gedanken auf den einzelnen Gegenstand genöthigt und ihm somit die Unmittelbarkeit des Genusses, die unmittelbare Einwirkung des Kunstwerkes auf sein Gefühl, wenn nicht aufgehoben, so doch wesentlich gestört. Und doch beruht gerade, wenigstens für denjenigen, der nicht durch förmliche Uebung an solche Abstraction in der Betrachtung gewöhnt ist, ein wesentlicher Theil jenes Eindruckes eben in einer selbständigen, durch mannigfache Rücksicht bedingten Aufstellung des einzelnen
3. Kunstwerkes. Bei grossen Sammlungen, welche den verschiedenen Perioden der Kunst angehören, befolgt man neuerdings insgemein den Grundsatz, sie in einer geschichtlichen Folge zu ordnen; und man hat sie in solcher Weise nicht nur wissenschaftlich brauchbarer gemacht (ein wichtiger Punkt, da bei allen Sammlungen, als solchen, stets das wissenschaftliche Interesse vorwiegt!), sondern überhaupt auch das Gefühl des Betrachtenden von demjenigen, was am allermeisten stört, von dem plötzlichen Ueberspringen auf das Fremdartigste, befreit. Immer aber bleibt der Wunsch zurück, das Einzelne ganz für sich allein geniessen, es in seiner ganzen, ungetrübten Wirkung in sich aufnehmen zu dürfen. Natürlich dürfte dies bei einer Sammlung, die nur irgend einen solchen Namen verdient, unausführbar sein; es würde auch bei Werken eines mehr untergeordneten Ranges, die wenigstens bei geschichtlichen Sammlungen immer zur Ausfüllung von Lücken nöthig sein werden, ziemlich unpassend erscheinen. Was aber dem Un-

tergeordneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste sehr wohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn ich mir vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere abgesonderte Räume enthalte, in deren Jedem eins oder einige der Perlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wären, — diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den nächsten Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in Bezug auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem einen Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Richtung, in dem andern etwa Meisterwerke der venetianischen Schule, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten, dann vielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die nordische Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hemling, dort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und seinen Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und Genrebilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt, — wenn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume denke, welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der besonderen Darstellungen übereinstimmt; so bin ich gewiss, dass in solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer, somit auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse. Man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der einzelnen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste Andeutung des jedesmaligen Styles verstanden sein, keineswegs aber eine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschiedenen Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den beliebten sogenannten „Scheinkapellen", die zur Aufbewahrung altdeutscher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die historische Anordnung der ganzen Sammlung würde übrigens mit solchen gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein, und jene mehr untergeordneten Werke würden immer trefflich zum Uebergange von dem einen zum andern dienen kön-

nen. Und sollte etwa von diesen durch eine solche Einrichtung die Aufmerksamkeit der Laien mehr abgelenkt werden, — nun, so möchte ein solcher Verlust immer zu verschmerzen sein, wenn das wirklich Bedeutende eine um so bedeutendere Wirkung ausübt. Uebrigens findet eine solche Einrichtung bereits in der Antikensammlung des vatikanischen Museums zu Rom Statt, wo der Laokoon, der Apollo, der Antinous in gesonderten Gemächern, unter trefflicher Beleuchtung aufgestellt sind und wo der Beschauer ganz im Stande ist, sich der hohen Einwirkung dieser Meisterwerke, ohne dass seine Blicke durch zerstreuende Umgebungen abgelenkt würden, zu überlassen. Und ich gestehe es sehr gern ein, dass mir an jenen stillen Stätten erst die Schönheit dieser Statuen in einer Weise aufgegangen ist, wie ich sie, so oft ich auch die Gypsabgüsse derselben in unsren Sammlungen betrachtet hatte, kaum zu ahnen vermögend war.

§. 109. Doch haben die öffentlichen Sammlungen dieser Art, sofern in ihnen wesentlich das historische Princip vorwiegt, nur einen entfernteren Bezug zu den Kunst-Verhältnissen der Gegenwart. (Ueber einige nähere Bezüge derselben werden unten noch einige Worte folgen.) Ungleich wichtiger sind jene improvisirten Sammlungen, welche sich periodisch wiederholen und das, was die jüngste Gegenwart geschaffen hat oder soviel davon wenigstens zusammengetragen wird, auf einige Zeit in sich vereinigen: die öffentlichen Kunst-Ausstellungen. Die Existenz dieser Ausstellungen ist charakteristisch für die Gestaltung der Kunst unsrer Zeit. Ihre Einrichtung gehört zwar bereits einer früheren Epoche an, oder vielmehr liegt es in der Natur der Sache, dass zu allen Zeiten Werke der Kunst gelegentlich wohl einmal zu keinem anderen Zwecke als dem der Kunstschau werden ausgestellt worden sein. Auch hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert eine regelmässige Einrichtung der Ausstellungen herbeigeführt (wennschon in Deutschland nur die spätere Zeit desselben); aber erst das letzte Jahrzehnt zeigt dieselben in einer Bedeut-

samkeit, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die Richtung der neueren Kunst erkennen lässt. Als Beispiel dieses Verhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellungen, welche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl der in den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände mitgetheilt werden: was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso auch für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht etwa andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht haben, gültig sein. 2.

Die Ausstellung vom J. 1786 zählte 335 Nummern.

- - - - -	1787	396 -
- - - - -	1788	386 -
- - - - -	1789	267 -
- - - - -	1791	148 -
- - - - -	1793	348 -
- - - - -	1794	356 -
- - - - -	1795	289 -
- - - - -	1797	409 -
- - - - -	1798	428 -
- - - - -	1800	435 -
- - - - -	1802	477 -
- - - - -	1804	601
- - - - -	1806	590 -
- - - - -	1808	396 -
- - - - -	1810	422 -
- - - - -	1812	629 -
- - - - -	1814	397 -
- - - - -	1816	432 -
- - - - -	1818	518 -
- - - - -	1820	543 -
- - - - -	1822	757 -
- - - - -	1824	781 -
- - - - -	1826	1065 -
- - - - -	1828	1107 -
- - - - -	1830	1333 -

Die Ausstellung vom J. 1832 zählte 1343 Nummern.
- - - - - 1834 - 1305 -
- - - - - 1836 - 1083 -

Dieser Uebersicht ist noch hinzuzufügen, dass bis zum J. 1828 die Probe-Arbeiten der Berliner und der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schulen u. s. w. mit ausgestellt waren und in den Verzeichnissen mitgezählt hatten, dass vom J. 1830 ab dies jedoch nicht mehr der Fall war, die vier letzten Ausstellungen also, im Verhältniss zu den früheren, noch bedeutend reicher an eigentlichen Kunstwerken gewesen sind, als es die Nummern der Verzeichnisse bereits anzudeuten scheinen.

3. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Kunstgegenstände, welche auf den Ausstellungen vereinigt werden, beweglicher Art sein müssen, dass sie demnach, wenigstens der grösseren Mehrzahl nach, nicht füglich monumentaler Art sein können. Sie gehören vielmehr grösseren Theils derjenigen Sphäre der Kunst an, welche dem freien Schmuck der Wohnräume dient, welche der Erfüllung von Privatzwecken bestimmt ist, wie sie gleicher Weise aus den Privat-Intentionen, aus der subjektiven, individuellen Richtung der Künstler hervorgegangen sind. Sie bezeichnen also wiederum diese Sphäre der Kunst als vorherrschend in der gegenwärtigen Zeit. Aber sie deuten zugleich in sich auf den erfreulichen Fortschritt zu einer höheren Sphäre. Denn sie machen jene Privat-Interessen der Kunst zugleich zu einer öffentlichen Angelegenheit, sie lassen das gesammte Volk Theil nehmen an ihren Erzeugnissen, rufen das öffentliche Urtheil hervor und erwecken einen rühmlichen Wetteifer von Seiten der Künstler. Die Erfolge, für Künstler und Volk, sind ausserordentlich, und die Zeit der Ausstellungen, wenigstens wo sie sich zu einer grösseren Erscheinung herangebildet haben, wird allgemein als eine freudige Festzeit begrüsst. Alles ist in aufgeregter Spannung, Alles nimmt Partei für und wider die hervorstechendsten Werke, für und wider die Leistungen der bedeutendsten Schulen. Der Uebelstand, welchen hier, wie bei den Kunst-Sammlungen

überhaupt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen Raume hervorbringt, wird in der allgemeinen Spannung weniger empfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemeinsame Band, dass sie eben den Geist der neusten Kunst aussprechen, und diese Zusammenstellung kömmt wenigstens dem Begehren nach Vergleichung des Einzelnen untereinander fördersam entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.

Aber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche in den Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es, dass die Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend sein können; die Kunst fordert vornehmlich eine tiefere Sammlung des Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine längere Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre Werke einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf das Leben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen immer nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künstlerischen Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung derselben zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält jenes aufheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen liegt, immerhin seinen hohen Werth, und es ist desshalb nur zu wünschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst bei der Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in der Zukunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem Interesse, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer, noch mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinnerung noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die musischen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste Griechenlands aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Erscheinung in der Geschichte, mit welcher unsre Kunstausstellungen auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier das Beispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur Verherrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem modernen Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl aber darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger von dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein Name mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen

Ruhm den seiner Vaterstadt zu knüpfen vermochte. Eine solche Preisertheilung würde das gesammte Interesse für die Ausstellungen, sowohl von Seiten der Künstler, wie von Seiten des Volkes, noch in ungleich grösserem Maasse erhöhen und die Ausstellungen würden dadurch an Feierlichkeit gewinnen, was wiederum nur von wohlthuendem Eindruck auf die gesammte Richtung des künstlerischen Sinnes sein dürfte. Finden im einzelnen Falle bereits Preisertheilungen bei Gelegenheit der Ausstellungen Statt, so entbehren sie nicht bloss der Oeffentlichkeit, sondern ihr Zweck ist wesentlich, den verdientesten Künstler mit Gelde zu unterstützen, — ein Umstand, der, wie lobenswürdig er auch an sich sein mag, doch einer ganz anderen Ansicht der Sache angehört. Eben dies ist der Fall bei jenen Concurrenzen, in denen Gegenstand, Maass der Darstellungen u. dergl. vorgeschrieben sind, und namentlich bei den Concurrenzen, welche zur Belohnung der vorzüglichsten akademischen Schüler angeordnet werden. Jener Preis, um den es sich hier handelt, müsste im Gegentheil durchaus von baarer Unterstützung absehen, vielmehr nur als eine persönliche Auszeichnung und Würdigung betrachtet werden. Auch hier haben die Griechen das edelste Beispiel gegeben, indem bei ihnen der Preis nur in einem schönen Geräthe von werthlosem Stoff, aber höchst werthvoll durch die innere Bedeutung, bestand. — Doch mag dieser Wunsch des Verfassers immerhin als ein schöner Traum angesehen werden; in seiner Erfüllung würde vielleicht dem Leben eine Freude mehr, der Kunst an sich aber gewiss noch nicht der nothwendige tiefere Grund, das bedeutendste Verhältniss, welches sie zum Leben einzunehmen hat, gewonnen sein.

1. §. 110. Den Kunst-Ausstellungen zur Seite und in Wechselwirkung mit ihnen steht eine andre Einrichtung, welche ebenfalls sehr bedeutsame Wirkungen hervorgebracht hat, und welche ganz und gar der neusten Zeit angehört: die der Kunst-Vereine. Sie vor Allem haben sich als die Träger und die Organe des öffentlichen Interesse für die Kunst und

der besonderen Richtung, welche letzteres angenommen hat, herausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um die Kunst-Verhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine sorgfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte vielleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine dieser Art in's Leben traten, so konnte man gewissermaassen nur versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich die Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unternehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. Vor Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche das Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt waren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten untergebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass diejenigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möglich gemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener erste Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaftes Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der Decke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, erhub sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüterte Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und wie gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstschöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen Zauberschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das allseitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es nicht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man liess allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Paragraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle Absicht war nun auf eigenen Besitz gerichtet. Die beliebtesten Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus; die Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften für Kunstwerke betrachtet.

4. Gewiss ist ein solcher Zweck an sich nicht gemein und verwerflich; gewiss gehören Werke der Kunst zu den edelsten Besitzthümern, tragen die in ihnen angelegten Kapitalien hohe und stets sich vermehrende Zinsen. Und da es nur Wenigen vergönnt ist, die Summe, welche ein originales Kunstwerk kostet, mit Bequemlichkeit zu entbehren, da auch wohl erst Wenige gelernt haben, dass man für den Genuss, welchen ein Kunstwerk gewährt, andren Genüssen entsagen könne, so ist in der That schon der Eröffnung der Möglichkeit, durch das Loos mit dem Besitze eines Werkes für geringen Beitrag beglückt zu werden, die Anerkennung nicht zu versagen. Oder noch besser: da eben diese neuerwachte Kunstliebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie auf solche jedenfalls der tägliche Umgang mit Kunstwerken günstig einwirken muss), so ist es dankenswerth, wenn eine, je nach den vorhandenen Mitteln erworbene Anzahl solcher Werke, für deren höhere Gediegenheit eine Auswahl befähigter Männer bürgt, durch Bestimmung des Looses in den Privatbesitz vertheilt wird. Ueberdies wird in den meisten Vereinen darauf Rücksicht genommen, dass Nachbildungen der vorzüglichsten unter den erworbenen Werken in Kupferstich oder Lithographie an sämmtliche Mitglieder ausgegeben werden, so dass niemand leer ausgeht, und Treffliches, Förderndes und Anregendes in möglichster Ausdehnung in das Leben eindringt.

5. Hand in Hand jedoch mit diesen Bestrebungen entwickelte sich noch eine zweite Thätigkeit der Kunstvereine, welche ungleich grossartigere Erfolge gezeigt hat; dies ist die eben bereits besprochene Einrichtung der **Kunst-Ausstellungen**. Nur wenige Orte hatten bisher das Glück gehabt, die künstlerischen Resultate der Gegenwart in periodisch wiederkehrenden Ausstellungen verfolgen zu können; nur wenigen auswärtigen Freunden der Kunst war es vergönnt gewesen, Theil an diesen festlichen Ereignissen zu nehmen. Bei weitem die grösste Masse des Volkes ahnte es nicht, welch ein neues kräftiges Leben im Bereiche der Kunst sich zu entwickeln

begann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft trügerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, sowie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen auf Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen Provinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen dieselbe Gunst gewahrt, welche früher nur als ein Vorrecht der grössesten Residenzen erschienen war. Was die einzelnen Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in den Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der Mitglieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten nächsten Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch unverkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen ein, indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Besitzer von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre verschwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten Theilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit deren Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch dem Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte Punkt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung verdient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdanken die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überraschenden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenklichkeiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; man bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leichter ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig aufbewahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich einmal, den angewandten Vorsichtsmaassregeln zum Trotz, ein Kunstwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu Grunde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener eröffneten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr als den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen finden dürfen. Dass geringere Mifsstände, wie etwa die Möglichkeit einer Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen jene allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dürfen, scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn auch überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang

gefunden. Schon ist die grösste Anzahl der deutschen Kunstvereine (fast sämmtliche Vereine Nord-Deutschland's) in einen engeren Verband zusammengetreten, um sich solcher Gestalt durch gegenseitige Theilnahme in den beabsichtigten Bestrebungen zu unterstützen; es ist namentlich eine bestimmtere Aufeinanderfolge der einzelnen Ausstellungen, damit gegenseitige Beeinträchtigungen vermieden und eine leichtere Mittheilung der auf dem Transport begriffenen Kunstwerke möglich werde, eingerichtet; es ist der Beschluss gefasst worden, dass von einem jeden der verbundenen Vereine jährlich ein grösseres Gemälde erworben und den Ausstellungen der übrigen Vereine, um für dieselben somit einen sicheren Fond bedeutsamer Gegenstände zu gewinnen, mitgetheilt werde; und gewiss wird diese, erst in den letzten Jahren gestiftete Vereinigung auch für die Zukunft von immer bedeutenderen Folgen werden.

Indessen empfand man es der Mehrzahl nach sehr wohl, dass dem wahren Zweck der Kunstvereine mit diesen Resultaten noch keineswegs Genüge geleistet sei. Das Temporäre, Spannende und Vorübergehende, was den Ausstellungen eigen sein muss, ist schon vorhin besprochen worden; und unter denjenigen Werken, welche das Loos in den Privatbesitz hinüberführen sollte, waren die vorzüglichsten und wirkungsreichsten häufig weder in Beziehung auf den Inhalt, noch in Rücksicht auf ihre grösseren Dimensionen für eine solche Bestimmung wohlgeeignet. Einige Vereine sprachen es somit in ihren Statuten bestimmt aus, dass diejenigen unter den Kunstwerken, welche nicht für den Privatbesitz passend seien und deren grossartigere Bedeutsamkeit nicht dem blinden Spiele des Zufalls überlassen bleiben dürfe, an öffentlicher Stätte untergebracht werden, dass sie in solcher Weise immerdar dem öffentlichen Genusse, der gemeinsamen Erbauung freistehen sollten. In dieser Hinsicht hat sich namentlich der rheinisch-westphälische Kunstverein, der überhaupt den Vereinen Deutschland's durch ein eigenthümlich liberales Streben vorangeht, bereits mehrfaches Verdienst erworben. — Andre Vereine, na-

mentlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen kleineren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde, aber mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen, für die Bildung öffentlicher **Kunst-Sammlungen** entschieden. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon im Vorigen gesprochen worden: und gewiss beruht auch hierin von Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck. Hiedurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, in höherem Maasse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, sondern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst gewährt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse hinzugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen hervorgehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzial-Sammlungen der Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen beiläufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von Seiten der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, dürfte es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei stehen bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall rein und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu erkennen, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, wie gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten Kostenaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an die grossen Muster der Vergangenheit. Freilich, Originalwerke der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Provinzial-Gallerieen noch seltner erreichbar sein: aber wenn man sich auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, so wird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so einen Fond der edelsten, bedeutsamsten Entwickelung der höheren Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es sich sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vor-

züglichsten Antiken, die eben durchaus vollkommene Nachbildungen der Originale und verhältnissmässig höchst wohlfeil sind, in entsprechenden Räumen aufzustellen; denn in ihnen ja beruht, für den einigermaassen erweckten Sinn, eine höchst vollkommene Belehrung über das, was schön ist, der klarste und verständlichste Maassstab für das Urtheil. Man bestrebe sich, was von künstlerischen Erzeugnissen des heimischen Alterthums seine Bestimmung verloren hat, vielleicht unbeachtet und vergessen seinem Verderben entgegen geht, zu sammeln, wiederherzustellen und somit darzuthun, dass auch der heimische Boden (wie es ziemlich ohne Ausnahme der Fall ist) schon in früheren Zeiten eine eigenthümliche und nicht zu verachtende Kunstblüthe hervorgetrieben hat. Man suche in ein befreundetes Verhältniss zu den Vereinen für vaterländische Geschichte, deren in allen Provinzen Deutschland's bestehen, zu treten, und, wenn es irgend möglich ist, die Sammlungen der Alterthümer, welche diese Vereine angelegt haben, mit den Kunst-Sammlungen zu verbinden, damit solcher Gestalt gegenseitig Ergänzendes bei einander sei und eine gehörige Breite der Sammlung dem Beschauer Abwechselung und mannigfach verschiedenartiges Interesse gewähre. Gewiss wird es unter solchen Umständen auch nicht fehlen, dass noch viel Wünschenswerthes an den somit gewonnenen Stamm anschiesse; dass liberale Kunstsammler ihre Besitzthümer, oder einen Theil derselben, lieber an öffentlichem Orte als in den eignen, oft wenig passenden Wohnzimmern aufgestellt sehen, wie solches z. B. in Prag, durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde", bereits die glänzendsten Erfolge gezeigt hat; dass namentlich die Regierungen freundlich fördernd in's Mittel treten und von dem Ueberfluss der in den grösseren Residenzen aufgehäuften Kunstschätze das Entbehrliche mittheilen, „Filial-Gallerieen" in den Provinzen neben den „Central-Gallerieen" jener Residenzen errichten helfen, wie eine Einrichtung der Art z. B. im Königreich Bayern begonnen ist, wo Städte wie Augsburg und Nürnberg sich bereits schöner Kunstsammlungen neben den grossen Museen von München

erfreuen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen in's Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in solcher Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den Fächern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher das Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesrichtung Angehörige auch für den Nichtkenner fasslich macht, die Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den Mittagsstunden des Sonntages) für den Besuch des grösseren Publikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits einer nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des Volkes gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch erinnert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren Bildungsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen würden.

s. Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besonderer Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, nemlich der, dass man im Allgemeinen (nicht bloss in der so eben angedeuteten Beziehung) für die Erhaltung der vaterländischen Kunstalterthümer, d. h. der in früherer Zeit gegründeten Monumente der Kunst, Sorge tragen wolle; und es ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art unternommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so sehr es für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneter Zweck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als alles bisher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, dass man nicht bloss eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesammt-Individuum, — nicht bloss den Werth eines zufälligen künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, — nicht bloss Privat-Interessen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnifsstätten, in welchen die Mo-

mente grosser gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimath. Ein Volk ohne Monumente hat wenig Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande entspriessen*). — Aber der Sinn des Menschen kann umdüstert werden, dass er diese Schrift nicht mehr zu lesen vermag. Die Interessen und Leidenschaften des Tages können seine Gedanken auf eine fremde Bahn hinlenken, dass er die Bedeutung dieser Buchstaben vergisst, dass er kalt und empfindungslos an ihnen vorübergeht und gleichgültig der Zerstörung zusieht, welche die rohe Gewalt der Elemente, die rohere eines gewinnsüchtigen Frevels über die Monumente hereinführt. Darum ist es so schön und gross, wenn man mit Absicht und Entschlossenheit an's Werk schreitet, um einer solchen Zerstörung, wo sie eingerissen, wiederum Einhalt zu thun, um jene Schrift, wo sie erloschen ist, wiederum lesbar zu machen, um das Volk durch entschiedene That wiederum zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen ist. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine äussere Gewalt gebrochen werden kann.

9. Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhan-

---

*) Es versteht sich von selbst, dass obige Bemerkungen in ähnlicher Weise, wie für die Monumente der bildenden Kunst, so auch für die Monumente der Sprache, der Musik, der Sitte u. dergl. Gültigkeit haben; obgleich alle diese insgemein nicht von ebenso unmittelbar überzeugender Wirkung sein können.

dener Monumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade hierin mit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man sich mit grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtige, welche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie jenes, an sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in eine verwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie auf's Neue die geschichtliche Bedeutung der Monumente verkannte, neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war die von dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vorhanden war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen Schulregeln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur Missordnung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo die Farbe der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als Schmutz und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

Es ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die Kunstvereine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung vorhandener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die angedeuteten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass dies Geschäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt werden, der anderweitigen — möglicher Weise auch noch höheren Thätigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde, lassen es wünschen, dass die Regierungen selbst diesen Punkt einer näheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Einzelnen ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls schon Bedeutendes und geradezu Grossartigstes (die Restauration ganzer Dome) angeordnet worden: doch, meine ich, dürfte es für die Sache noch ungleich ersprieslicher sein, wenn man dabei mehr systematisch und nach einem geordneten Plane zu Werke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befähigter Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser Angelegenheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das gesammte Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich somit zuerst über die Menge, den Werth und Zustand des

Vorhandenen zu vergewissern, — welche sodann, in der Ausführung des Restaurations-Geschäftes, Schritt vor Schritt von dem dringendsten Bedürfniss zu dem blos Wünschenswerthen überginge, — welche dasjenige, was im Laufe der Zeit seine Bestimmung verloren hat und gänzlicher Vernichtung anheimgegeben ist, nach Möglichkeit sammelte oder sonst dessen Erinnerung den späteren Geschlechtern sicherte, — welche endlich eine fortwährende Inspection über diese Gegenstände ausübte; so dürfte man gewiss auf die allererfreulichsten Erfolge rechnen können. Auch dürfte in der That den Regierungen aus einem solchen Institute ein kräftiger Wall gegen die befangene Umwälzungslust unsrer Tage erwachsen; den Beweis des Gegentheiles wenigstens hat die Geschichte geführt. Die französische Revolution, die einen ganz neuen Zustand der Dinge hervorrufen wollte und es wohl erkannte, wo Treue, Anhänglichkeit und Vaterlandsliebe ihren Sitz haben, begann folgerecht damit, dass sie die theuersten Gedächtnissstätten und Heiligthümer des Volkes in frechem Muthe zernichtete und schändete.

11. Doch kehren wir noch einmal zu der Wirksamkeit der Kunstvereine zurück. Ich deutete eben auf ein noch höheres Ziel derselben, als es die Sorge für Erhaltung vorhandener Monumente ist, hin: ich meine die Errichtung neuer Monumente für die Gegenwart. Denn die Gegenwart hat doch das höchste Recht, sie verlangt doch die höchsten Aeusserungen des Lebens. Was nützt eine Reihe grosser Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht aufs Neue bestellen? Ja, und wo ein Volk ohne Heimath ist, da kann es sich dieselbe erwerben, und seine Heimath wird da sein, wo es dem Boden das eigenthümliche Gepräge seines Geistes aufgedrückt hat. In der Gründung öffentlicher Monumente empfängt das Volk erst das eigentliche Bewusstsein seiner edelsten Geistes- und Gemüthskräfte, lernt es die Kunst erst in ihrer höchsten Würde und durchgreifenden Bedeutsamkeit erkennen, wird dem Künstler erst die Gelegenheit zur vollkommensten Entwickelung

geben. Hieher zu wirken, scheint mir der schönste, der eigentliche Lebenszweck der Kunstvereine, sofern diese das künstlerische Organ des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdehnung, ihre jährlich vermehrte Anzahl lasst nicht mehr bezweifeln, dass sie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zweckes müsste ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn andre Nebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz wegen, nicht ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht bloss passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht bloss momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit zugleich die Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Entwickelung fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keineswegs aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, dass sie vielmehr nur da entstanden, wo dem Drange des Genie's ein Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tiefsten Interessen in Zeit und Volk umfasste und dessen Darstellung durch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

Auch in dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an einzelnen sehr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit der Kunstvereine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu leiten, und vor allen ist hier wiederum des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung schon verschiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande gekommen sind, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken. Was durch diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner Wirksamkeit geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch leichterer, noch bestimmterer Weise von denjenigen Kunstvereinen nachzuahmen sein, die für enger geschlossene Bezirke, für lokale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke gegründet sind, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle Wünsche und Bedürfnisse am Besten in's Auge zu fassen vermögen.

§. 111. Ehe wir hierauf jedoch weiter eingehen, ist es wiederum nöthig, noch andre Erscheinungen der Gegenwart näher zu berücksichtigen. Die Stellung der Vereine zu Kunst und Leben ist, wie wir gesehen haben, trotz ihrer ausgebreiteten Thätigkeit bis jetzt im Allgemeinen nur eine mehr äusserliche geblieben. Sie haben vielfach zur künstlerischen Production und zum Wohlgefallen an derselben angeregt, aber sie haben es, bis auf die einzelne Ausnahme, noch nicht vermocht, dieser Production, diesem Begehren eine entschiedene Richtung, einen tieferen Inhalt zuzuertheilen. Gerade aber dieser tiefere Inhalt der Kunst und die allgemeine Anerkennung und die allgemeine Forderung desselben bedingen erst die monumentalen Erzeugnisse der Kunst, und somit die Erscheinung einer aus dem edelsten Keime hervorgegangenen Kunstblüthe. Blicken wir demnach umher, was von andren Kreisen des Lebens aus, für die Hervorbringung künstlerischer Monumente geschieht.

Hier haften unsre Augen vor Allem, was in ähnlicher Beziehung an andren Orten in's Leben tritt, auf den grossartigen Kunst-Unternehmungen, welche zu München durch den Willen des jetzt regierenden Königes Ludwig von Bayern hervorgerufen worden sind und täglich neu hervorgerufen werden. Alles, was auf den Befehl dieses begeisterten Schützers der Künste unternommen wird, hat in der That ein monumentales Gepräge; Alles dient der Offenbarung, der Verherrlichung tiefsinniger und fruchtbringender Ideen; Alles, wie reich es auch in die mannigfaltigsten Theile gegliedert sein mag, vereinigt sich auf einander entsprechende Weise zu einem grossen, bedeutungsvollen Ganzen. Und die Fülle, die Breiten-Ausdehnung dieser Unternehmungen ist so ausserordentlich, dass vielleicht in der gesammten neueren Kunst-Geschichte kein Beispiel von ähnlich umfassender Anwendung der Kunst aufzufinden sein dürfte.

Die Baukunst bietet den ganzen Reichthum ihrer Formen dar, um diese emporragenden Kirchen, diese majestätischen Paläste, diese zahlreichen Gebäude zu gemeinnützigen Zwecken

diese Ehren-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit prangen zu lassen. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Werken der Baukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Leben und Seele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der Malerei: und sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug auf den, fast unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als auf die geistreiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegendes Interesse gewahrt. Für die hochräumige Ludwigskirche werden von Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet, welche die Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeutsamer Entfaltung vorführen; die bereits vollendeten Cartons zu diesen Fresken werden allgemein als Werke von vorzüglichstem Werthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von B. Hess mit Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in denen die wichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des alten und des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind. Die protestantische Kirche enthält ein kolossales Deckengemälde von C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll. Die gothische Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen Schmuck leuchtender Fensterbilder, welcher den kunstreichsten Erzeugnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält. Die Festsäle der Glyptothek führen in den wundersamen Compositionen von Cornelius die Mythen der griechischen Götter- und Heroenwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusammenhang und Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie leiten auf's Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke classischer Kunst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die Corridors der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folgereihe, mit charakteristischen Scenen aus der Geschichte der neueren Malerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der neue Königsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig Künstlern gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse der deutschen, und der griechischen Poesie in lebendiger Form und Gestalt darstellen und welche in solcher Weise den Ort, auf den die Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind, als die milde Behausung der Musen erscheinen lassen. In

einem zweiten neuen Flügel der königl. Residenz, der f
die grossen Hoffeste bestimmt ist, wird Schnorr die Geschich
der Hohenstaufen, jenes an höchstem Glanz und tragische
Geschicke so reichen deutschen Kaiserhauses, malen. In de
öffentlichen Arkaden des Hofgartens sieht man eines Thei
die Hauptmomente aus der Geschichte des bayrischen König
hauses und würdevolle allegorische Figuren in Bezug auf dies
Geschichte, andern Theils eine grosse Reihenfolge berühm
ter italienischer Gegenden von Rottmann dargestellt, dene
sich Ansichten des griechischen Landes, welches mit Bayer
in so naher Beziehung steht, anreihen werden. Das alte Isa
Thor, ein Denkmal aus den mittelalterlichen Zuständen de
Stadt, ist mit einem grossen Freskogemälde von Neher, de
siegreichen Einzug Ludwig's des Bayern, eine der schönste
Erinnerungen aus der bayrischen Geschichte, darstellend, ge
schmückt. — Die Zunge des Erzählers ermüdet, indem sie al
diese, mehr oder minder tief bedeutsamen Gegenstände, welch
der künstlerischen Darstellung dargeboten wurden und dene
sich ausserhalb Münchens noch so mannigfach Wichtiges an
schliesst, aufzuführen bemüht ist. Möge es hier genügen, nu
flüchtigst an das Umfassendste erinnert zu haben.

3. Wenden wir uns von diesen Unternehmungen, welche
mehr als alles bisher Berührte geeignet sein dürften, die Kuns
unsrer Zeit dem schönsten Punkte ihrer Entfaltung entgegen
zuführen, nunmehr zu dem Verhältniss, in dem sie zu den
allgemeinen künstlerischen Interessen der Gegenwart stehen
— Die Frage, die sich hiebei zunächst aufdrängt, inwiefern
sie nemlich aus allgemein vorhandenen Bedürfnissen und Ge-
fühlen hervorgegangen sind, kann, wie es scheint, als ziem-
lich überflüssig, unberücksichtigt bleiben. Die Existenz dieser
Kunstwerke, ihre innere Bedeutsamkeit, der Umstand, dass
sie von einem Theile der vorzüglichsten Künstler, welche
Deutschland besitzt, ausgeführt sind, — dürfte eine mehr als
genügende Antwort auf eine solche Frage abgeben. Ihre Gül-
tigkeit beruht vor Allem, wie die eines jeden grossartigen
Kunstwerkes, in ihnen selber. Wohl aber dürfte eine zweite

Frage schärfer in's Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun diese Kunst-Unternehmungen vermögend sein werden, der deutschen Kunst im weiteren Umkreise ihre monumentale Würde wiederzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren — wenn es sich um die höheren Interessen des Lebens handelt — klar und folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn des Volkes auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren Interessen mit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende Erscheinung nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann. Schon die Darlegung der Möglichkeit, dass unsre Zeit allerdings monumentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig sei, und eine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der Fall ist, muss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrachtenden einwirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch nach ähnlichen Besitzthümern tief und lebendig einprägen. Sodann ist in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule für die monumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer Zeit nicht vor uns gesehen haben. Das Anschaun früherer Werke nützt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt eben nicht mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht: dagegen hier eines Theils eine neue, selbständige Uebung in der Behandlung der mannigfachsten, dem modernen Leben angemessenen Stoffe uns entgegentritt, anderen Theils die verschiednen technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in der erschöpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt werden. Aber Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass die Mittel vorhanden sind, monumentale Werke auch anderweitigen würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch bereits das Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des Lebens fühlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unternehmungen zu München haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittelpunkt in der Person des Königes; was in ähnlicher Weise bis jetzt in Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wagen, einem andern, als dem unmittelbaren Einflusse desselben zuzuschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen

Erscheinungen der Geschichte an einzelne hervorstechende Persönlichkeiten an, aber dauerhaften Einfluss und Fortschritt haben sie stets nur dann gewonnen, wenn ihnen in der Menge ein empfänglicher Sinn entgegen trat. Nur wenn wir die Spuren eines solchen aufzufinden vermögend sind, dürfen wir von jenen Unternehmungen und von den durch sie hervorgerufenen Mitteln die weiteren günstigen Erfolge erwarten.

5. Die Kunstvereine, von denen im Vorigen gesprochen wurde, gehören vornehmlich, sofern man die Gegenden ihrer ausgebreitetsten Thätigkeit in's Auge fasst, Norddeutschland an; wir dürfen sie gewissermassen als den Gegenpol jener, durch König Ludwig hervorgerufenen Bestrebungen betrachten. Diese zwiefache, einander entgegengesetzte Gestaltung der Kunst-Interessen, — die zugleich den beiden hervorstechendsten Richtungen der gegenwärtigen deutschen Kunst (der Düsseldorfer und der Münchner Schule) vornehmlich Nahrung und Pflege geben, — dürfte jedoch von vornherein, bei grösserem Ueberblick, nicht eben als ungünstig zu betrachten sein; wenigstens lehrt die Geschichte, dass insgemein in Folge von ähnlich auseinandertretenden Richtungen, durch das somit erlangte Bewusstsein der Gegensätze, eine bedeutsamere, vollkommenere Einigung erfolgt ist. Doch dürfte die Hoffnung für die Zukunft, die hierin zu suchen wäre, Vielen allzu trügerisch und unsicher erscheinen. Suchen wir also nach bestimmten Zeugnissen, inwiefern etwa an andern Orten das Begehren nach monumentaler Kunst hervorgetreten ist.

6. Von Seiten der übrigen Fürstenhöfe und Regierungen ist nicht Vieles geschehen, was die Kunst in ähnlicher Bedeutsamkeit, wie es in München der Fall ist, hervortreten liesse. Aber auch das Einzelne ist zu berücksichtigen. Die Architektur erfreut sich in dieser Beziehung, wie es in der Regel der Fall zu sein pflegt, der vorzüglichsten Begünstigung; die Prachtgebäude Berlins, welche in den letzten Decennien erstanden sind, müssen hier vornehmlich als das Schönste, was die Gegenwart in dieser Kunst hervorgebracht hat, angeführt werden. Die Sculptur hat in Berlin ebenfalls einen gross-

ig monumentalen Charakter gewonnen und die Ehrendenk-
le, welche Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin,
wie für andre Orte geschaffen hat, zeugen von dem bedeut-
nen Aufschwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hinge-
n wird nur wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Mu-
um von Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen
ulen noch die öden Wände, welche zur Aufnahme jener
enso tiefsinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schin-
el's bestimmt waren. Die Wandgemälde in der Aula der
niversität von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene
alereien, die gegenwärtig im grossherzogl. Schlosse von Wei-
ar nach den Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen
erden, stehen neben einigen andren Unternehmungen nur als
hr vereinzelte Anfänge da.

Doch ist auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die An-
rkennung nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des
innes für die monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Er-
cheinungen, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben ge-
reten sind und denen sich von Jahr zu Jahr Neues anreiht.
ch meine jene Gedächtnifsstatuen berühmter Männer, welche
ier und dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer,
urch freiwilliges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, er-
ichtet werden. Hierin spricht sich in der That schon die
eitere Verbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt
monumentaler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens
edurfe und dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollen-
dete und abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne.
Freilich handelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung
monumentaler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das
Eine erwacht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung le-
ben, dass er weiter um sich blicken und allmählig auch das
Nähere und Fernere mit in den Kreis dieses Bedürfnisses hin-
einziehen werde.

Mit der Malerei, die uns bei dieser Betrachtung vorzugs-
weise interessirt, sieht es für diesen Augenblick freilich noch
weniger günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter,

die durch die Regierungen, durch kirchliche Gemeinden oder durch begüterte Privatleute gestiftet worden sind, ausnehmen so finden wir kaum noch andre Bestrebungen, die auf die Beschaffung monumentaler Gemälde hinausgingen. Und doch ist die Malerei, die dem Gefühle des Menschen fast vor Allen am Nächsten steht, gerade am Nächsten geeignet, seinen Sinn auf eine höhere Richtung zu leiten, ihm in der verständlichsten Sprache die höheren Interessen des Lebens gegenüberzuführen! Und doch ist für sie gerade aller Orten die günstigste Gelegenheit zur Behandlung dieser höheren Interessen gegeben! Blicken wir in die frühere Blüthezeit der Kunst zurück, wie trat dort überall in jene Orte, an welchen die Verhältnisse des öffentlichen Lebens sich concentrirten, die Kunst der Malerei verschönernd, belebend, beruhigend und würdigend hinein! Und sollten wir denn so ganz unempfindlich gegen die hohen Vortheile sein, welche aus einer solchen Um-
9. gebung hervorgehen müssen? Vor Zeiten gab es kein Rathhaus, in welchem nicht Zeugnisse männlicher Tugend, strengen Rechtes, göttlicher Ordnung von den Wänden zu den Beschauer sprachen; wir aber begnügen uns in den Sitzungszimmern unsrer Behörden mit den öden Wänden, als ob wir jener edlen Mahnungen nicht mehr bedürften. Die Innungen
10. und Zünfte, welcher Art sie sein mochten, setzten einen Stolz darin, sich bei ihren Versammlungen von den würdigsten Gestalten und Ereignissen, die zur Nachfolge anspornen konnten, umgeben zu sehen; unsre freien Gesellschaften und Vereine (die an die Stelle jener getreten sind) verschmähen das schöne Band, welches in jenen Bildern gewoben war. Und gerade in diesem Verhältniss könnte der Kunst ein Feld gewonnen werden, welches der glücklichsten Bestellung sicher sein würde. Wie mannigfaltig sind die Vereine, die sich zu unsrer Zeit gebildet haben, und wie umfassend könnten die Gegenstände sein, welche sie zum Schmuck ihrer Versammlungsorte dem-
11. Künstler darbieten dürften! — So bauen wir auch wohl, wie die Vorzeit, noch Hallen zum Schmuck öffentlicher Orte, zur Bequemlichkeit des Handels und Wandels, aber vergebens

suchen wir nach den Bildern der Grossthaten unsres Volkes, welche dort mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.

Und unsre Kirchen! — Man verzeihe es dem Verfasser, 12.
wenn er hier vornehmlich nur die protestantische Kirche in's Auge fasst. — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu allen Zeiten mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnissen des Lebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur da, wo der höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt ward, und es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige, würdig entsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber wir haben ja kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Gegenwart entsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen möglichst viel Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt Platz finden, keins aber, welches unser Gemüth von selber, durch seine unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedanken emporheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse Malerei. Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Gebiet der christlich religiösen Malerei sei in den früheren Stadien bereits durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht wieder nachgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so kurz, dass er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst erfasste, immer und immer wieder dargestellt werden müsse? Umfasst er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte? Giebt es denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmerzes verschmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude, der Weisheit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren? Gehen wir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu geben, als es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältestchristlichen Darstellungen zurück *), in welchen, mit wie mangelhafter und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle der anmuthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet war. Und sollten uns diese nicht vielleicht zu ähnlichen Auffassungsweisen hinleiten dürfen?

Die Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in

*) Vergl. Bd. I, §. 4.

das öffentliche Leben, d. h. ihre monumentale Bestimmu
dies ist es, wovon vornehmlich die tiefere Begründung ei
neuen Kunstblüthe abhängen wird, — ebenso wie ihre gr
sere Verbreitung durch das nähere Verhältniss zum Handwe
bedingt ist. Es fehlt nicht an bedeutenden künstlerischen Kr
ten, es fehlt nicht an mannigfachem Wohlgefallen an der Kun
es fehlt auch nicht an einzelnen, sehr beachtenswerthen Zeu
nissen für das Vorhandensein jenes tieferen Sinnes für
Kunst. Aber erst dann, wenn derselbe weiter im Volke
sich gegriffen hat, dürfen wir einem wahrhaft grossartigen A
schwunge entgegen sehen, denn das Einzelne kann imm
keine Gewähr für die Zukunft geben. Vielleicht jedoch
muntern jene einzelnen Beispiele zur weiteren Nachfolge; vi
leicht lassen es sich die Kunstvereine angelegen sein, st
der zweifelhaften Erfolge, die sie bisher erreicht, einen gr
seren Ernst hervorzurufen und in Verbindung mit andren Kr
sen des Lebens selbstthätig und zum einzeln bestimmten Zwec
in die Kunst einzugreifen; vielleicht auch ist das Bedürfn
nach einer dem öffentlichen Leben gewidmeten Kunst sch
unbewusst vorhanden, und wartet nur eines ähnlich kräftig
Anstosses, wie ihn die Kunstvereine bereits nach einer an
ren Richtung hin, so viel erfolgreicher als man vermuth
durfte, gegeben haben.

Dies wird uns die Folgezeit lehren. Inzwischen sch
tet die Gegenwart vorwärts, aber unsre Hoffnungen sind
ihrem Geleit.

Orts-Verzeichniss.

I. Italien.

CAGLI.

(Nachträglich zum ersten Bande.)

S. Domenico. Giovanni Sanzio. Bd. I, Vorw. S. X

FLORENZ.

S. Maria Nuova. Hugo van der Goes. §. 18, 6.

Gallerie der Uffici. A. Dürer §. 27, 4. 5. 22. 29. 45. — L. Cranach d. V. §. 31, 13. — H. Holbein d. j. §. 35, 8. — P. van Laar §. 53, 11. — G. Metzu §. 57, 9. (Ueberhaupt ein grosser Reichthum an holländischen Gemälden.) — A. Elzheimer §. 59, 6. — Velasquez §. 80, 11

Gallerie Pitti. Rubens §. 43, 24. §. 58, 22. — A. van Dyck §. 44, 14. — P. Bril §. 59, 6. — Lud. Backhuisen §. 67, 10. — Murillo §. 80, 28.

MAILAND.

Gemäldesammlung der ambrosian. Bibliothek. Joh. Breughel §. 58, 12.

NEAPEL.

Gemäldegallerie des Museums (agli studj.) Claude Lorrain §. 61, 5.

ROM.

S. Eusebio. A. R. Mengs §. 101, 8.

S. Martino a' Monti. Caspar Poussin §. 60, 4.

Vatikan. Bibliothek. (Camera de' papiri.) A. R. Mengs §. 101, 10.

Pal. Barberini. A. Dürer §. 27, 13.

Pal. Doria. Nicolas Poussin §. 60, 6. — Caspar Poussin §. 60, 7. — Claude Lorrain §. 61, 8. — Joh. Both §. 62, 6.

Pal. Sciarra. L. Cranach d. V. §. 31, 11. — Claude Lorrain §. 61, 2. 3. — Joh. Both §. 62, 6.

Villa Albani. A. R. Mengs §. 101, 9.

Villa d. verst. Bartholdi. (Trinità de' monti). Neuere deutsche Künstler §. 103, 5.

Villa Massimi. Neuere deutsche Künstler §. 103, 6.

URBINO.

S. Agata. Justus von Gent §. 18, 6.

VENEDIG.

Bibliothek von S. Marco. Hemling (Miniaturen, mit Beihulfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gemalt) §. 19, 13.

Galleria Manfrini. Jan Steen §. 53, 3.

II. Deutschland.

AACHEN.

Bettendorf'sche Sammlung. A. Dürer §. 27, 11.

Im Besitz des Hrn. Barthels. Alt Westphälische Schule §. 12, 2.

Im Besitz des Hrn. Krüger. Alt-Westphälische Schule §. 12, 6. (Liesborner Meister). — §. 12, 7.

ASCHAFFENBURG.

K. Hofbibliothek. Miniaturen von Nic. Glockenton und Hans Beham. Vorwort, S. IX. u. X.

AUGSBURG.

Dom. Glasmalerei im byz. Style §. 7, 6.

St. Annenkirche. H. Burgkmair §. 29, 7. — L. Cranach d. V. §. 31, 11. — Chr. Amberger §. 35, 12.

Oeffentliche Gallerie. (Vergl. Bd. I.) H. Holbein d. ä. §. 23, 11. — G. Pens §. 28, 21. — H. Burgkmair §. 29, 6. — L. Cranach d. V. §. 31, 11. — P. van Laar §. 53, 11.

Im Privatbesitz. A. Dürer §. 27, 16.

BAMBERG.

Dom. Wandmalereien im byz. Style §. 7, 6.

Oeffentliche Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen §. 3, 6. §. 4, 2.

BERLIN.

(Vergl. Bd. I.)

Gemälde-Gallerie des Museums. Gemälde im german. Style §. 9, 10. — Meister Wilhelm §. 11, 6. 10. — Schuler des Matr. Stephan §. 11, 21. — Hubert u. Joh. van Eyck §. 16, 1. 2. 6. 7-10. — Mich. Coexie nach H. u. J. van Eyck §. 16, 11. — Joh. van Eyck §. 17, 2. — Hugo van der Goes §. 18, 2. — Peter Christophsen §. 18, 10. — Rogier van Brugge (?) §. 18, 14. — Hemling §. 19, 12. — Rogier van der Weyde §. 20, 4. — Hieron. Bosch §. 20, 6. — Meister der Lyversb. Passion §. 21, 10. — Schüler desselben §. 21, 12. — Jarenus §. 2 2. — J. Walch §. 25, 6. — Ald grever §. 28, 7. — G. Pens 28, 20. — H. B. Grün §. 29, L. Cranach d. V. §. 31, 2. 21. 24. — H. Holbein d. j. §. 3 6. — Chr. Amberger §. 35, — Quintin Messys §. 36, 6. Joh. Mabuse §. 37, 10. — Anto Moor §. 37, 12. — Lancelot Blo deel §. 37, 17. — J. Patenier H. de Bles §. 38, 2. 3

L. Lombard §. 40, 2. — F Floris §. 40, 4. — M. de Vos 40, 12. — Joh. Rotteuhammer 40, 16. — Cornelius van Harle §. 40, 18. — Abr. Bloemaert 40, 20. 21. — A. van Dyck §. 4 1-3. 8. 12. 16. — Cornelius Vos §. 41, 16. — Th. Willebort §. 44, 17. — Th. de Keyser 46, 2. — Rembrandt §. 47, 2 12. — Gerbr. van den Eeckhou §. 48, 2. — Ferd. Bol. §. 48, 3. J. van Vliet §. 48, 6. — Salomo Koning §. 48, 12. 18. — Ger Honthorst §. 49, 2. — J. vo Sandrart §. 49, 6. — J. Suste manns §. 49, 9. — J. Kupetzk §. 49, 12. — P. Breughel d. ä. 51, 4. 5. — P. Breughel d. j. 51, 10. — D. Vinckebooms §. 5 12. §. 58, 17. — Teniers d. j. 52, 12. 14. — Palamedes §. 5 2. — Terburg §. 55, 5. — Ger Dou §. 56, 2. 3. 12. — Gabri Metzu §. 57, 2. 4. — G. Schal ken §. 57, 14. — C. Matsys 58, 2. — Joh. Breughel §. 58, 7. — J. Fouquiers u. P. Gyze §. 58, 12. — R. Savery §. 58, 1 16. — Jud. de Momper §. 58, — P. Snayers §. 58, 21. — Bril §. 59, 5. — Joh. Glaube J. F. van Bloemen, P. Rysbrae §. 60, 10. — Claude Lorrain 61, 2. — Joh. Both §. 62, 6. H. Sachtleven §. 62, 12. — Griffier §. 62, 13. — Joh. Hacke §. 62, 14. — J. B. Weenix §. 6 2. — N. Berghem §. 63, 5. — van der Meer d. j. §. 63, 14. —

J. van Goyen §. 61, 1. — J. Lievens §. 64, 1. — A. Waterloo §. 64, 11. — Jacob Ruisdael §. 65, 1, 9. — M. Hobbema §. 65, 11. J. R. de Vries §. 65, 12. — A. van Everdingen §. 66, 2. — A. Willarts §. 67, 2. — J. van der Capelle §. 67, 4. — Andreas Smit §. 67, 7. — L. Backhuisen §. 67, 10, 11, 12. — H. van Steenwyck §. 68, 6. — Fr. Snyders §. 69, 3. — Joh. Fyt §. 69, 4. — K. Rutharts §. 69, 5. — P. Caulitz §. 69, 8. — Lansaech §. 70, 2. — Gillis, Adriaenssen §. 70, 3. — Maler von Stillleben §. 71, 2. — Dan. Seghers §. 72, 1. — J. D. de Heem §. 72, 6. — R. Ruysch, J. van Huysum §. 72, 10. — O. M. van Schrieck §. 72, 13.

Pedro Campana §. 77, 10. — Fr. Zurbaran §. 80, 1. — Murillo §. 80, 31, 38. — J. Careño de Miranda §. 81, 10. — Fr. Clouet §. 85, 6. — S. Vouet §. 85, 11. — Nic. Poussin §. 86, 5. — E. le Sueur §. 87, 4. — P. Mignard §. 87, 7. — Watteau, Paterre, Lancret §. 89, 7. — A. R. Mengs §. 101, 6.

Gemälde-Gallerie des K. Schlosses. L. Cranach d. Ä. §. 31, 20. — Cornelius van Harlem §. 40, 10. — Rubens §. 43, 20. — Wilh. Honthorst §. 49, 1. — Watteau, Paterre, Lancret §. 89, 7. — J. Louis David §. 90, 6.

Königl. Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen: die Aeneide des H. v. Veldeck §. 6, 4; — das Leben der Maria von Wermbier §. 6, 5. — Miniaturen von A. Glockenton. Vorwort, S. 5.

K. Akademie der Künste. A. J. Carstens §. 102, 1.

K. Schauspielhaus. U. a. W. Wach §. 104, 9.

Im Besitz d. Grafen J. Raczynski. Leopold Robert §. 91, 6.

Bei Hrn. Schinkel, dessen Entwürfe für die Vorhalle des Museums §. 104, 12.

Tempelhof bei Berlin. L. Cranach d. Ä. §. 31, 3.

Blaubeuren (in Schwaben).

Klosterkirche. Schule des Bart. Zeitblom §. 33, 6.

Brandenburg.

Dom. Gemälde vom J. 1548. §. 30, 2.

Brauweiler (unweit Köln.)

Kapitelsaal. Gewölb-Malereien im Styl der alt-kölnischen Schule §. 13, 1.

Cassel.

Oeffentliche Bibliothek. Handschrift des W. von Oranse mit Miniaturen §. 9, 1.

Chemnitz.

M. Wohlgemuth §. 25, 1.

Corbenz.

St. Castor. Meister Wilhelm §. 11, 4.

Im Besitz des Hrn. de Lassaulx. Meister Wilhelm §. 11, 5.

Danzig.

Marienkirche. Joh. van Eyck (?) §. 17, 11.

Darmstadt.

Grossherzogl. Gallerie. (Vergl. Bd. I.) Schuler des Mstr. Stephan §. 11, 24.

Dortmund.

Marienkirche. Alt-Westphälische Schule §. 12, 1.

Katholische Kirche. Westphälische Schule §. 24, 5.

Dresden. (Vergl. Bd. I.)

Katholische Kirche. A. R. Mengs §. 101, 2.

K. Gemäldegallerie. H. Holbein d. j. §. 38, 2. — Rubens §. 58, 22. — Rembrandt §. 47, 10. — P. Breughel d. j. §. 53, 5. — Gerh. Dou §. 56, 2, 12. — Gabriel Metzu §. 57, 5. — P. van Hooghe §. 57, 12. — Claude Lorrain §. 61, 3. — Joh. Both §. 62, 4. — H. Sachtleven §. 62, 11. — N. Berghem §. 63, 3. — Ph. Wouverman §. 63, 9. — A. van de Velde §. 63, 10. — Artus van der Neer §. 64, 2. — A. Waterloo §. 64, 11. — Jacob Ruisdael §. 65, 1, 6, 8. — A. van Everdingen §. 66, 2. — P. Neefs §. 68, 2. — Fr. Snyders §. 69, 3. — M. Hondekoeter §. 69, 7. — Maler von Stillleben §. 71, 2. — J. D. de Heem §. 72, 6. — R. Ruysch, J.

van Huysum §. 72, 10. — Velasquez §. 80, 12. — A. R. Mengs §. 101, 6.

FORCHHEIM (unweit Bamberg).

Schloss. Alte Wandmalereien §. 13, 4.

FRANKFURT A. M.

Dom. Wandmalereien im Chor §. 13, 2.

Stadelsches Institut. Meister Stephan §. 11, 10. — H. Holbein d. ä. §. 23, 11. — H. v. Kulmbach §. 28, 3. — Bernh. van Orley §. 37, 1. — Schoreel §. 37, 11.

Im Besitz der Familie von Holzhausen. L. Cranach d. V. §. 31, 14.

FREIBURG (im Breisgau).

Münster. H. Holbein d. j. §. 35, 10.

GOETTINGEN.

Universitätsbibliothek. Joh. Raphon. Vorwort S. X.

HALBERSTADT.

Dom. Gewirkte Teppiche im byz. Style §. 7, 10. — Joh. Raphon §. 30, 2.

Liebfrauenkirche. Wandmalereien im byz. Style §. 7, 4. — Wandmalereien, dem Style der alt-kölnischen Schule verwandt §. 13, 2.

HALL, (in Schwaben).

St. Urbanskirche. Schule von Ulm. §. 33, 9.

HALLE.

Moritzkirche. Gemälde vom Ende des 15. Jahrh. §. 30, 1.

HANNOVER.

Im Besitz des Hrn. Hausmann. Joh. Raphon. Vorwort S. X.

KLOSTER HEILSBRONN (zwischen Nurnberg u. Anspach.)

Kirche. H. v. Kulmbach §. 28, 6.

HUNDSHOLZ (bei Kloster Adelberg in Schwaben).

Barth. Zeitbloom §. 33, 6.

KARLSTEIN (unweit Prag.)

Malereien von Theodorich von Prag, Wurmser und Kunze §. 10, 2.

KOELN.

Dom. Meister Wilhelm (Altar aus St. Clara) §. 11, 1. — Meister Stephan (das sog. Dombild) 11, 11.

St. Maria am Kapitol. Kapel Hardenrath: Meister der Lyvers Passion §. 21, 5. — Gruftkirch Reste von Wandmalerei. §. 9.

St. Ursula. Gemälde vom J. 12 §. 9, 1. — Schuler des Me Stephan §. 11, 10.

Städtisches Museum. Meister W helm §. 11, 1. — Meister St phan §. 11, 14. 11. — Schüler d Mstr. Stephan §. 11, 11. — Alb Ouwater (?) §. 18, 10. — Meist der Lyversbergschen Passion 21, 6. — Bart. de Bruyn §. 37,

Im Besitz des Hrn. von Herweg Meister Stephan §. 11, 16.

Im Besitz des Hrn. Kerp. Min turbild, Schule des Mstr. Steph §. 11, 11.

Im Besitz des Hrn. Lyversber Schuler des Mstr. Stephan §. 1 21. — Meister der Lyversb. Pa sion §. 21, 3. — Bart. de Bru §. 37, 10.

Im Besitz des Hrn. Oppenhei Peter Christophsen §. 18, 11.

Im Besitz des Hrn. Schmitz. Sch ler des Mstr. Stephan §. 11,

Im Besitz des Hrn. Zanoll. Me ster der Lyversb. Passion §. 21,

LEIPZIG. (Vergl. Bd. I.)

Nikolaikirche. A. Fr. Oeser 101, 6.

LINZ.

Meister der Lyversberg'schen Pa sion §. 21, 7.

MAINZ.

Provinzial-Gallerie. Kopie na Dürer §. 27, 10.

MARBURG.

Elisabethkirche. Gewirkter Te pich im germ. Style §. 9, 6.

MEISSEN.

Dom. Friedrich Herlin (?) §. 2 3. — L. Cranach d. V. §. 31,

MEMLEBEN (an der Unstrut)

Ruinen der Klosterkirche. Re von Wandmalerei §. 3, 11.

MERSEBURG.

Dom. L. Cranach d. ä. §. 31,

München. (Vergl. Bd. I.)

Königliche Sammlungen vor Einrichtung der Pinakothek (S. Vorwort, S. xx.)

Oeffentl. Gallerie. Eyck'sche Schule § 20, 1. — H. Holbein d. ä. § 23, 1. — A. Dürer § 27, 1, 11. — Aldegrever § 28, 10. — M. Fesele § 28, 1. — G. Brew § 28, 10. — G. Pens § 28, 11, 20. — H. Burgkmair § 29, 1. — Chr. Amberger § 35, 10. — Fr. Franck d. j. § 40, 1. — Rubens § 43, 11, 11. § 58, 10. — A. van Dyck § 44, 1, 10, 11. — Th. de Keyser § 46, 1. — Rembrandt § 47, 11, 11. — G. van den Eeckhout § 48, 1. — Gerh. Honthorst § 49, 1. — P. Brueghel d. ä. § 51, 1. — Teniers d. j. § 52, 1. — A. Brouwer § 52, 11. — Jan Steen § 53, 1, 1. — Jean le Duc § 54, 1. — Terburg § 55, 1. — Gerh. Dou § 56, 1, 1, 1, 11. — G. Metzu § 57, 1. — Fr. van Mieris § 57, 1. — G. Schalken § 57, 10. — P. van Hooghe § 57, 11. — Joh. Brueghel § 58, 10. — A. Elzheimer § 59, 1. — Claude Lorrain § 61, 1, 1. — Joh. Both § 62, 1. — H. Sachtleven § 62, 11. — A. van de Velde § 64, 10. — J. van Goyen § 64, 1. — A. van der Neer § 64, 1. — Jac. Ruisdael § 65, 1. — M. Hobbema § 65, 11. — J. R. de Vries § 65, 10. — A. van Everdingen § 66, 1. — J. Peters § 67, 1. — L. Backhuisen § 67, 1. — P. Neefs § 68, 1. — Fr. Zurbaran § 80, 1. — Velasquez § 80, 11. — Murillo § 80, 11. — Ant. Pereda § 81, 11. — Claud. Coello § 81, 11.

Gallerie von Schleissheim. Mich. Coexie nach H. u. J. van Eyck § 16, 11. — Friedr. Herlin § 23, 1. — H. Langkmaier § 23, 1. — H. Holbein d. ä. § 23, 11. — M. Wohlgemuth § 25, 1. — G. Machselkircher § 25, 1. — U. Furterer § 25, 10. — H. von Glendorf § 25, 11. — A. Dürer § 27, 1, 1, 10. (?), 20, 11, 11, 11, 11, 11. — H. von Kulmbach § 28, 1. — Aldegrever § 28, 1. — S. Deig § 28, 10. — Bart. Beham § 28, 11. — A. Altdorfer § 28, 20–22. — M. Fesele § 28, 10. — M. Grunewald § 28, 11. — H. Burgkmair § 29, 1, 1. — H. B. Grun § 29, 10. — L. Cranach d. V. § 31, 11. — Lucas von Leyden § 32, 1, 1. — M. Schaffner § 34, 1, 1. — Rubens § 43, 10. — P. Brueghel d. ä. § 51, 1. — P. Brueghel d. j. § 51, 1, 1. — Teniers d. j. § 52, 1, 1, 1, 1, 10, 11, 11, 11, 11. — Craesbeeke § 52, 10. — Joh. Brueghel § 58, 1. — L. van Uden § 58, 11. — A. Pynacker § 62, 1. — A. Waterloo § 64, 11. —

Zur ehemal. Boisserée'schen Gallerie gehörig. Meister Wilhelm § 11, 1. — Meister Stephan § 11, 11, 10. — Schüler des Mstr. Stephan § 11, 11. — Joh. van Eyck § 17, 1. — Hugo van der Goes § 18, 1. — Rogier van Brugge (?) § 18, 11. — Hemling § 19, 1, 11, 10. — Meister der Lyversb. Passion § 21, 1. — A. Dürer § 27, 11. — Lucas von Leyden (?) § 32, 1. — Bernh. van Orley § 37, 1. — Schoorel § 37, 11. — M. Hemskerk § 37, 11. — Bart. de Bruyn § 37, 10.

Hofbibliothek. Miniaturen in Handschriften des früheren Mittelalters § 3, 1, 1, 1, 1. § 4, 1, 1. § 5, 1, 1. § 6, 1. (Arbeiten des Conrad von Scheyern.) § 7, 11. (n.) § 9, 1. (Hdschr. des Tristan.) — Gebetbuch mit Randzeichnungen von A. Dürer, § 27, 11, und L. Cranach d. V. § 31, 10.

Herzogl. Leuchtenberg'sche Gallerie. Velasquez § 80, 11. — Murillo § 80, 11. — Fr. Ribalta § 82, 1. — Fr. Gerard § 90, 10. — Fl. Fr. Richard § 91, 1. — Granet, Forbin § 91, 1. — D. Wilkie § 98, 1.

Im Besitz des Hrn. Clemens Brentano. Westphälische Schule § 24, 1.

Ludwigskirche, Allerheiligenkapelle, protestantische Kirche, Kirche in der Vorstadt Au, Neuer Königsbau, Glyptothek, Pinakothek, Arkaden des Hofgartens: P. von Cornelius, J. Schnorr, H. Hess, die Olivier, K. Hermann, u. s. w. § 101, 1–1. § 111, 1.

Münster.

Dom. Hermann zum Ring §. 37, 22.

Provinzial-Museum. Gemälde im byz. Style §. 7, 7. — Alt-Westphälische Schule §. 12, 3-6. — Ludger zum Ring d. ä. §. 37, 22.

Paulinische Bibliothek. Handschrift mit Miniaturen, Kölner Schule §. 11, 24.

Mühlhardt (in Schwaben).

Stadtkirche. Schule von Ulm. §. 33, 9.

Naumburg.

Dom. L. Cranach d. Ä. §. 31, 22.

St. Wenzelkirche. L. Cranach d. V. §. 31, 12.

Nördlingen.

Hauptkirche. Friedrich Herlin §. 22, 1.

Georgskirche. Friedrich Herlin §. 22, 1.
H. Scheuffelin §. 28, 11.

Nürnberg.

Frauenkirche. Gemälde im german. Style u. a. §. 9, 12.

St. Lorenz. Gemälde im german. Style §. 9, 12.

St. Sebald. Gemälde im german. Style §. 9, 11. — A. Dürer (Kopie) §. 27, 22. — H. v. Kulmbach §. 28, 2.

Gemälde-Gallerie der Moritzkapelle. Johann van Eyck §. 17, 6. — Meister der Lyversb. Passion §. 21, 2. — Friedrich Herlin §. 21, 1. — H. Holbein d. ä. §. 23, 11, 16. — M. Wohlgemuth §. 25, 4. — A. Dürer §. 27, 22, 24. — H. v. Kulmbach §. 28, 2. — H. Scheuffelin §. 28, 12. — S. Deig §. 28, 16. — A. Altdorfer §. 28, 24. — G. Pens §. 28, 22. — H. Grimmer §. 28, 41. — H. Burgkmair §. 29, 2. — H. B. Grün §. 29, 10. — L. Cranach d. V. §. 31, 16. — L. Cranach d. Ä. §. 31, 22. — B. Zeitbloom §. 33, 7. — Chr. Amberger §. 35, 20.

Gemälde-Gallerie der Burg. Gemälde im german. Style §. 9, 12. — H. Holbein d. Ä. §. 23, 11. — M. Wohlgemuth §. 25, 4. — H. von Olmdorf §. 25, 11. — A. Dürer §. 27, 22, 27. Kopien nach A. Dürer §. 27, 7, 62. — H. Scheuffelin §. 28, 12, 16. — A. Altdorfer §. 28, 20. — G. Pens §. 28, 22. — H. Burgkmair §. 29, 1. — J. von Sandrart §. 42, 7.

Im Besitz des Hrn. Campe. A. Dürer (?) §. 27, 2. — L. Cranach d. V. §. 31, 20.

Im Besitz der Holzschuher'schen Familie. A. Dürer §. 27, 60.

Oldenburg.

Herzogl. Schloss. J. H. Wilhelm Tischbein d. j. §. 102, 2.

Potsdam.

Gallerie von Sanssouci. Fr. Floris §. 40, 2. — Rubens §. 43, 20. — Joh. Breughel §. 58, 11.

In den königl. Schlössern. Watteau, Lancret, u. a. §. 80, 7.

Prag.

Dom. Kapelle des h. Wenceslaus: Alte Prager Schule §. 10, 4. — Mosaik an der Aussenseite §. 10, 6.

Theinkirche. Aeltere Prager Schule §. 10, 7.

Prämonstratenser-Stift Strahow. A. Dürer §. 27, 16.

Ständische Gallerie. Theodorich von Prag §. 10, 2. — Aeltere Prager Schule §. 10, 10. — H. Holbein d. ä. §. 23, 22. — Nic. Maas §. 68, 7. — Carl Screta §. 40, 10, 11.

Pyrmont.

Fürstl. Schloss. Joh. Heinr. Tischbein d. ä. §. 100, 2. — J. H. Wilh. Tischbein d. j. §. 102, 10.

Quedlinburg.

Stiftskirche. Im Zitter: Handschrift mit Miniaturen §. 3, 7. — Gewirkte Teppiche im byz. Style §. 7, 9.
In der Gruftkirche: Reste von Gewölbmalereien §. 7, 1.

Schwerte (in Westphalen).

Westphälische Schule §. 24, 2.

Sinzig.

Meister der Lyversberg'schen Passion §. 21, 7.

Soest.

Westphälische Schule §. 24, 7.

STUTTGART.

Königl. Schloss. Schnick §. 102, *.

Königl. Privat-Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen §. 6, *. §. 9, *.

Oeffentl. Bibliothek. Handschriften mit Miniaturen §. 7, ** (m.)

Sammlung der Kunstschule. L. v. Wachter §. 102, *.

Im Besitz des Hrn. Abel. Bart. Zeitblom §. 31, *.

Im Besitz des Grafen Leutrum. M. Schaffner §. 31, *.

Muhlhausen am Neckar (zwei Stunden von Stuttgart), Kapelle des h. Veit. Wandmalereien aus dem vierzehnten Jahrhundert. Vorwort, S. 6.

SULZBACH (in Schwaben).

Die Kirche auf dem Heerberge. Bart. Zeitblom §. 31, *.

TUBINGEN.

Im Besitz des Hrn. von Hirscher. Bart. Zeitblom §. 31, *.

ULM.

Münster. M. Schaffner §. 34, *.

WEIMAR.

Stadtkirche. L. Cranach d. V. §. 31, *.

Museum. A. J. Carstens §. 102, *.

Oeffentl. Bibliothek. L. Cranach d. Ä. §. 31, **.

WIEN. (Vergl. Bd. I.)

K. K. Gemälde-Gallerie im Belvedere. Wurmser, Theodorich von Prag §. 10, *. — Martin Schon §. 21, *. — M. Wohlgemuth §. 23, *. — M. Zagel §. 25, *. — A. Durer §. 27, **, **, **, **, **, **, **. — Aldegrever §. 28, *. — A. Altdorfer §. 28, **. — G. Pens §. 28, **. — M. Grunewald §. 28, **. — Joh. Aquila §. 29, *. — H. Holbein d. j. §. 35, *. — Bernh. van Orley §. 37, *.

Rubens §. 43, *, **-**. — A. van Dyck §. 44, **. — S. van Hoogstraeten §. 48, **. — P. Breughel d. Ä. §. 51, *. — Teniers d. j. §. 52, *, *, *, **. — Craesbeke §. 52, **. — Jan Steen §. 53, *, *. — P. van Laar §. 53, **. — Terburg §. 55, *. — Gerh. Dou §. 56, *. — Gabriel Metzu §. 57, *. — A. Elzheimer §. 59, *. — H. Swanevelt §. 62, *. — Joh. Both §. 62, *. — H. Sachtleven §. 62, **. — A. van der Neer, §. 64, *. — Jacob Ruisdael §. 65, *. — M. Hobbema §. 65, **. — A. van Everdingen §. 66, *. — J. Parcelles §. 67, *. — Bonaventur Peters §. 67, *. — P. Neefs §. 68, *. — H. van Steenwyck §. 68, *. — Fr. Snyders §. 69, *. — Maler von Stillleben §. 71, *. — J. D. de Heem §. 72, *. — Velasquez §. 80, **. — A. R. Mengs §. 101, *.

Gallerie Esterhazy. L. Cranach d. V. §. 31, **. — Rembrandt §. 47, **, **. — Teniers d. j. §. 52, *, **. — Joh. Breughel §. 58, *. — Jud. de Momper §. 58, **. — Claude Lorrain §. 61, *. — H. Swanevelt §. 62, *.

Luis de Vargas §. 77, **. — Vicente Juanez §. 77, **. — Fr. Pacheco §. 79, *. — Fr. Zurbaran §. 80, *. — Velasquez §. 80, **. — N. de Villacis §. 80, **. — Alonso Cano §. 80, **. — Pedro de Moya §. 80, **. — Juan de Sevilla §. 80, **. — Murillo §. 80, **. — Jos. Antolinez §. 80, **. — Bart. Carducho §. 81, *. — Ant. Pereda §. 81, **. — J. Carreno de Miranda §. 81, **. — M. Cerezo §. 81, **. — J. A. Escalante §. 81, **. — Claud. Coello §. 81, **. — Fr. Ribalta §. 82, *. — Pedro Orrente §. 82, *. — A. Villadomat §. 83, *. — A. de Tobar §. 83, *.

Gall. Lichtenstein. Aldegrever §. 28, **. — A. Altdorfer §. 28, **. — Rembrandt §. 47, **. — P. Breughel d. j. §. 51, *. — Teniers d. j. §. 52, **. — Craesbeke §. 52, **.

Graff. Pälffysche Gallerie. A. Dürer §. 27, **.

WITTENBERG.

Stadtkirche. L. Cranach d. V. §. 31, *. — L. Cranach d. Ä. §. 31, **.

Rathhaus. L. Cranach d. V. §. 31, *.

Kemberg bei Wittenberg. L. Cranach d. Ä. §. 31, **.

Worrlitz (bei Dessau)
Im gothischen Hause. L. Cranach d. Ä. § 31, 10.
Worms.
Dom. Wandmalereien im byz. Style § 7, 5.
Xanten.
St. Victor Bart. de Bruyn § 37, 10.

III. Schweiz.

Basel.
Oeffentl. Bibliothek H. Holbein d. j. § 39, 9, 11, 12.

IV. Niederlande.

Amsterdam.
Museum. Bart. van der Helst § 46, 3. — Rembrandt § 47, 6. — Govart Flinck § 48, 3. — Terburg § 55, 3. — Gerh. Dou § 56, 3.
Im Besitz des Hrn. van Loon. Rembrandt § 47, 6.
Im Besitz des Hrn. van Sixt. Rembrandt § 47, 6.
Antwerpen.
Dom. Franz Franck d. ä. § 40, 3. — Rubens § 43, 11–19.
Augustinerkirche. Rubens § 43, 10.
St. Jacob. Bernh. van Orley § 37, 3. — Rubens § 43, 10.
Gemälde-Sammlung der Akademie. Quintin Messys § 36, 3. — Michael Coexie § 37, 10. — Fr. Floris § 40, 6. — Franz Franck d. ä. § 40, 3. — Fr. Pourbus d. ä. § 40, 6. — Rubens § 43, 3–10. — A. van Dyck § 44, 6. — Die Schüler von Rubens § 45. (Von ihnen auch Vieles in den Kirchen Antwerpens.)
Brügge.
St. Salvator. Hemling § 19, 10.
Hospital des h. Johannes. Hemling § 19, 3–5.
Hospital St. Julien. Hemling § 19, 11.
Gemäldesammlung der Akademie. Joh. van Eyck § 17, 3–5. — Hemling § 19, 4, 9. — Anton Claessens d. ä. § 29, 3.
Im Besitz des Hrn. Hagaert Immerzeel. Kopie nach Joh. van Eyck § 17, 12.
Brüssel.
Gemäldesammlung des Prinzen von Oranien. (Vergl. Bd. I.) Mich. Coexie nach H. u. J. van Eyck § 16, 11. — J. van Eyck § 17, 3. — Hugo van der Goes § 18, 3. — Hemling § 19, 4, 11. — Dietrich Stuerbout § 20, 3. — Corn. Engelbrechtsen § 33, 3. — Quintin Messys § 36, 4. — Johann Messys § 36, 9. — Bernh. van Orley § 37, 3. — Joh. Mabuse § 37, 9.
Museum. Bernh. van Orley § 37, 8.
Courtray.
Frauenkirche. A. van Dyck § 44, 3.
Gent.
St. Bavo. Hubert u. Joh. van Eyck § 16, 1–9, 5, 8 — Gerh. van der Meeren § 18, 3.
St. Michaelis. Andreas Lens § 73, 1.
Im Besitz des Hrn. van Huyvetter. Justus von Gent § 18.

Im Besitz des Hrn. van Rotterdam. Hubert van Eyck § 17, 1.

HAAG.

Museum. Rembrandt § 47, 3. — Teniers d. j. § 52, 10. — Jan Steen § 51, 2. 3. — Terburg § 55, 2. — Gerh. Dou § 56, 6. — G. Schalken § 57, 1. — Joh. Breughel § 58, 1. — R. Savery § 58, 10. — Paul Potter § 63, 10. — Jacob Ruisdael § 65, 6.

LEYDEN.

Stadthaus. Corn. Engelbrechtsen § 32, 1. — Lucas von Leyden § 32, 4.

LOEWEN.

St. Peter. Hemling § 19, 11. — Quintin Messys § 36, 1.

Gemäldesammlung des Stadthauses. Michael Coaxie § 37, 11.

V. Frankreich.

PARIS. (Vergl. Bd. I.)

Museum des Louvre. Rubens § 41, 10. 11. § 58, 11. — A. van Dyck § 41, 9. 10. 11. — Bart. van der Helst § 46, 6. — Rembrandt § 47, 1. 11. — S. van Ostade § 52, 10. 11. — Terburg § 55, 4. — Gerh. Dou § 56, 2. 3. 9. — G. Metzu § 57, 4.

Claude Lorrain § 61, 1. — S. Vouet § 85, 10. — Nic. Poussin § 86, 1. 9. — E. le Sueur § 87, 1. 2. — P. Mignard § 87, 1. — Ch. le Brun § 87, 2. — Jean Jouvenet § 88, 2. — Jos. Vernet § 89, 11. — J. Louis David § 90, 4. 5. 7. — Fr. Gerard § 90, 10. — Gros § 90, 11. — Gericault § 90, 10.

Gallerie des Luxembourg. C. J. F. Delaroche § 92, 1. — Henry Scheffer § 92, 2. — Montvoisin § 92, 11.

Oeffentl. Bibliothek. Miniaturen der Manesse'schen Minnesinger-Handschrift § 9, 2. — Miniaturen Eyck'schen Styles (Margaretha v. E.?) § 17, 11.

Gallerie des Marschall Soult. Luis de Morales § 76, 6. — Juan F. Navarrete § 77, 21. — Fr. de Herrera el v. § 79, 2. — Fr. Zurbaran § 80, 2. — Velasquez § 80, 11. — Alonso Cano § 80, 11. Murillo § 80, 10. 26. 34. — J. de Valdez § 80, 11.

Im Besitz des Hrn. von Demidoff P. Delaroche § 92, 11.

Im Besitz des Hrn. Paturle. Leopold Robert § 91, 10.

Im Besitz des Grafen Pourtales. P. Delaroche § 92, 10.

Königl. Schloss zu Neuilly. Leopold Robert § 91, 9.

FONTAINEBLEAU. (Vergl. Bd. I.)

Schloss. Italienische und französische Künstler § 85, 6.

Kapelle. M. Freminet § 85, 6.

STRASSBURG.

Oeffentliche Bibliothek. Handschrift (Hortus deliciarum) mit Miniaturen § 6, 1.

COLMAR.

Münster. Martin Schön § 23, 1.

Bibliothek. Martin Schön § 23, 1.

VI. England.

LONDON. (Vergl. Bd. I.)

Paulskirche. J. Thornhill § 91, 12.

National-Gallerie. Caspar Poussin § 60, 6. — Claude Lorrain § 61, 10. — Nic. Poussin § 86, 7. — W. Hogarth § 95, 1. — J.

Reynolds §. 96, 2. — B. West §. 96, 10. — Th. Gainsborough §. 99, 2.
Akademie. B. West §. 96, 10. — J. Barry §. 96, 11.
Barbers Hall. H. Holbein d. j. §. 35, 5.
Guild Hall. John Opie §. 96, 10.
Bridewell Hospital. H. Holbein d. j. §. 35, 6.
Grosvenor-Gallerie. Rembrandt §. 47, 2. — B. West §. 96, 11. — Th. Gainsborough §. 99. 2.
Stafford-Gallerie. Rembrandt §. 47, 3.
Wellington-Gallerie. Jan Steen §. 53, 2. — Velasquez §. 80, 3.
Im Besitz des Herzogs von Devonshire. Claude Lorrain §. 61, 6.
Im Besitz des Hrn. Aders. Kloppie nach H. u. J. van Eyck §. 46, 10. — Margaretha van Eyck §. 47, 11. — Hemling §. 49, 10. — Eyck'sche Schule §. 50, 2. — Martin Schön §. 25, 7.
Im Besitz des Hrn. Neeld. B. West §. 96, 12.
Im Besitz des Hrn. Rogers. J. Reynolds §. 96, 10.
Im Besitz des Hrn. Solly. Joh. Malouse §. 37, 6.
Schloss Windsor bei London. H. Holbein d. j. §. 35, 2. — Quintin Messys §. 36, 7. — Nic. Poussin §. 86, 2. — A. Verrio §. 91, 6.
Dulwich College bei London. Rembrandt §. 47, 5. — Murillo §. 80, 11. — J. Reynolds §. 96, 6.
Greenwich Hospital bei London. J. Thornhill §. 91, 12. — B. West §. 96, 10.

Landsitze.

Leight Court bei Bristol. Rubens §. 43, 11.
Longford Castle bei Salisbury. H. Holbein d. j. §. 35, 6.
Wiltonhouse bei Salisbury. Jansen §. 24, 2.

VII. Russland.

St. Petersburg.
(Vergl. Bd. I.)

Gallerie der Eremitage. Raphael, Vorwort S. 11. — Rembrandt §. 47, 11. — Paul Potter §. 63, 11. — Nic. Poussin §. 86, 5.

VIII. Spanien.

Cuenca.

Hauptwerke des Hernan Yañez. §. 77, 6.

Granada.

Kathedrale. Alonso Cano §. 80, 10. — Pedro de Moya §. 80, 10.
Schloss der Alhambra bei Granada. Alte Deckengemälde §. 75, 2.

Madrid (Vergl. Bd. I.)

Königl. Museum. Caspar Poussin §. 60, 6. — Claude Lorrain §. 61, 5. — Vicente Joanes §. 77, 11. — J. Pantoja de la Cruz §. 77, 13. — Velasquez §. 80, 6. 11. 12. 13. — Alonso Cano §. 80, 10. — Murillo §. 80, 12. 14. 15. — Vic. Carducho §. 81, 5. — Fel.

Castello § 81, s. — Jos. Leonardo, A. Arcos Fernandez § 81, ss. — Claud. Coello § 81, ss. — Fr. Rebalta § 82, s. — A. de Tobar § 81, s.

MURCIA.

Kathedrale Werke spanischer Nachfolger des Leonardo da Vinci § 77, s.

SEVILLA.

Kathedrale. Pedro Campaña § 77, s. — Luis de Vargas § 77, ss. — J. de las Roelas § 79, s. — Pedro de Moya § 80, ss. — Murillo § 80, ss.

*S. **Hernando*** Fr. de Herrera el v. § 79, s.

*S. **Isabel*** Fr. Pacheco § 79, s.

Hospital de la Caridad Murillo § 80, ss.

Provincial-Museum. Fr. Zurbaran § 80, s. — J. de Valdez § 80, ss.

In verschiedenen Kirchen Werke von P. Campaña § 77, ss. — Luis de Vargas § 77, ss. — J. de las Roelas § 79, s. — Alonso Cano § 80, ss.

TOLEDO.

*Zahlreiche Werke des **Alonso Berruguete*** § 77, s.

VALENCIA.

Kathedrale. Pablo de Aregio u. Fr. Neapoli § 77, s. (Verwandte Arbeiten in einigen andern Kirchen der Stadt.) — Pedro de Orrente § 82, s.

Verzeichniss der Künstlernamen

für beide Bände.

Band u. Seite.

A.

Aachen, Johann von . . II, 157.
Abbate, Niccolò dell' I, 272, II, 272.
Adriaenssen . . . . . II, 243.
Aelst, Wilh. van . . . . II, 243.
Agi, Andrea Cordelle . . I, 123.
Alamanno, Giovanni . . I, 80.
Albani, Francesco . . . I, 339.
Albertinelli, Mariotto . I, 189.
Aldegrever, Heinrich . II, 117.
Alesio, M. Perez de . . II, 255.
Alfani, Domenico di Paris, I, 137, 279.
—, Orazio . . . I, 137, 279.
Allegri, Antonio . . . I, 286.
—, Pomponio . . . I, 297.
Allori, Alessandro . . . I, 326.
—, Cristofano . . . I, 348.
Altdorfer, Albrecht . . II, 118.
Alunno, Niccolò . . . I, 129.
Amalteo, Pomponio . . I, 317.
Amato, Antonio d' . . I, 146.
Amberger, Christoph . II, 145.
Amerighi, Michelangelo . I, 351.
Anselmi, Michelangelo I, 283, 297.
Antem, H. van . . . . II, 238.
Antolinez, Josef . . . II, 263.
Antwerpen, Livin van . II, 72.
Apshoven, Theodor . . II, 243.
Aquila, Johannes . . . II, 125.
Arregio, Pablo de . . . II, 252.
Arias Fernandez, Ant. . II, 267.
Arpino, il Cavalier d' . I, 328.
Ariois, Jacob van . . . II, 226.

Band u. Seite.

Asper, Hans . . . . . II, 145.
Aspertini, Amico . . . I, 142.
—, Guido . . . . . I, 142.
Asselyn, Johann . . . II, 230.
Assen, Johann van . . . II, 226.
Assisi, Tiberio d' . . . I, 137.
Avanzi, Jacopo d' . . . I, 80.

B.

Bacchiacca . . . . . I, 137.
Backhuisen, Ludolf . . II, 238.
Bagnacavallo . . . . . I, 275.
Baldovinetti, Alessio . . I, 99.
Balen, Heinrich van . . II, 156.
Bamboccio . . . . . II, 204.
Barbarelli, Bernardino . I, 323.
Barbarelli, Giorgio . . I, 300.
Barbieri, Gio. Francesco I, 343.
Barroccio, Federigo . . I, 347.
Barry, James . . . . . II, 288.
Bartolo, Domenico di . I, 75.
—, Taddeo di . . . I, 74.
Bartolommeo, Fra . . I, 180.
Basaiti, Marco . . . . I, 124.
Bassano, Francesco . . I, 324.
—, Jacopo . . . . I, 323.
—, Leandro . . . . I, 324.
Bassen, J. B. van . . . II, 240.
Batoni, Pompeo . . . I, 350.
Battem, Gerhard van . II, 232.
Bayeu y Subias, Fr. . . II, 269.
Beccafumi, Domenico . I, 283.
Becerra, Gaspar . . . II, 255.

Band u. Seite

Beck, P. van II, 259
Bega, Cornelius II, 197
Begas, Carl II, 317
Begyn II, 259
Behaim, Bartholomäus II, 118
—, Hans Sebald II, 118
Bella, Stephan della II, 260
Bellini, Gentile I, 322
—, Giovanni I, 321
Bellocco, Bernardo I, 358
Bellotto, Bern. Vedute I, 408
Benedetto, Edouard II, 316
Benvenuti, Giambat. I, 278
—, Pietro I, 359
Berghem, Nicolaus II, 228
Bergse I, 75
Bernazzano I, 409
Berruguete, Alonso II, 253
Bertin II, 280
Bink, Jacob II, 123
Bissolo, Pierfrancesco I, 422
Blanchard, Jacques II, 276
Bles, Henri de II, 181
Blick II, 240
Bloemaert, Abraham II, 198
Bloemaert, A. I. van II, 221
—, P. van II, 202
Blomdael, Jan van der II, 181
Blomdael, M. J. II, 280
Boeckorst, Gerh. Vd II, 317
Boel, Pieter II, 182
Boelema, Douwe de I, 80
Boetius, Bernardino I, 431
Bonifazio Veneziano I, 314
Bonvicino, Alessandro I, 317
Bordone, Paris I, 119
Borgognone, Ambrogio I, 347
—, Borgognone, Jacques II, 236
Borssum, A. van II, 73
Bosch, Hieronymus II, 201
Bosh, Andreas II, 220
—, Johann II, 91
Bottarelli, Sandro II, 249
Boucher, F. II, 278
Boullogne, Bon II, 278
—, Louis de II, 221, 278
Bourdon, Sebastian II, 221, 278
Bovedell, John II, 206
Brakenburg, H. II, 197
Bramante I, 115
Bramantino I, 115
Brandel, Peter II, 186
Breckelenkamp, Quirin van II, 197
Breenberg, Bartholomäus II, 226
Brescia, il Moretto di I, 311
Brescianino, Andrea del I, 281

Band u. Seite

Breso-nanino, Giovanni I, 316
Breughel, Johann II, 213, 214
—, Peter d. ä. II, 188
—, Peter d. j. II, 189
Breun, Georg II, 122
Brid, Paul II, 217
Bronzino, Angelo I, 326
Brouwer, Adrian II, 193
Brueghel, Rogier van II, 61
Brun, Charles le II, 277
Brunacci I, 329
Bruyn, Bartholomäus de II, 191
Buffalmacco, Buonamico I, 58, 66
Bugiardini, Giuliano I, 165
Buonaccorsi, Pierino I, 272
Buonarotti, Michelangelo I, 171
Buoni, Silvestro de' I, 106
Burgkmair, Hans II, 124

C.

Caggiari I, 312
Calabrese, il cavalier I, 359
Calcott, A. W. II, 283
Calisto, Patricio I, 274
Calistro I, 317
Calvaert, Cornelis I, 323
—, Paulo I, 321
—, Pauler I, 278
Calzagnino I, 279
Camillo, Jacques I, 329
Camuccini, Vincenzio I, 329
Canale, Francesco II, 267
Canapaccio, Bernardino I, 314
Canino, Pedro II, 253
Canneburgues, Theodor II, 231
Canopi, Antonio I, 346
—, Bernardino I, 346
—, Gaudenz I, 345
Canova, Antonio I, 349
Canuti, Domenico I, 304
Capelle, Jan van de II, 237
Caracci, Agostino I, 332, 334
—, Annibale I, 332, 333, II, 216
—, Ludovico I, 332, 334
Caravaggio, Michelang. da I, 351
Caravoglia, Michelang. da I, 351
Cardi, Ludovico I, 348
Cardueho (Carducci), Bart. II, 266
—, Vincenz II, 266
Carducho de Miranda, Juan II, 267
Carlone, Giovanni I, 314
Carotto, Gianfrancesco I, 285

	Band u. Seite.
Carpaccio, Vittore	I, 125.
Carstens, Asmus Jacob	II, 309.
Carucci, Jacopo	I, 193.
Castagno, Andrea del	I, 103.
Castello, Felix	II, 266.
Castillo, Antonio del	II, 258.
—, Augustin del	II, 258.
—, Juan del	II, 258.
Catel, Franz	II, 311.
Caulitz, Peter	II, 242.
Cavallini, Pietro	I, 53.
Cavedone, Giacomo	I, 344.
Caxes, Eugenio	II, 266.
—, Patricio	II, 266.
Cento, Guercino da	I, 343.
Cerano	I, 347.
Cerezo, Mateo	II, 267.
Cerquozzi, Michelangelo	I, 357.
Cerva, Gio. Batista	I, 171.
Cesari, Giuseppe	I, 328.
Cesi, Bartolommeo	I, 329.
Chalon, F. A.	II, 302
Champaigne, Philippe	II, 276.
Chardin, S.	II, 281.
Chodowiecky, Daniel Nic.	II, 308.
Christophsen, Peter	II, 63.
Cignani, Carlo	I, 339.
Cigoli, Lodovico	I, 348.
Cima, Giambatista	I, 121.
Cimabue, Giovanni	I, 28.
Cione, Andrea di	I, 58.
Civerchio, Vincenzio	I, 115.
Claessens, Anton, d. ä.	II, 73.
Clomp, C.	II, 230.
Clovio, Giulio	I, 271.
Clouet, François	II, 273.
Coexie, Michael I, 279.	II, 151.
Coello, Alonso Sanchez	II, 255.
—, Claudio	II, 267.
Coignet	II, 280.
Colle, Raffaele dal	I, 231, 234.
Collet, Inigo	II, 295.
Conca, Sebastiano	I, 357.
Conegliano, Cima da	I, 121.
Conigsloo, Gilles van	II, 215.
Conrad von Scheyern	II, 19.
Contarino, Giovanni	I, 357.
Cooper, Samuel	II, 293.
Coreggio	I, 286
Corneille von Lyon	II, 273.
Cornelissen, Cornelius	II, 158.
Cornelius, Peter von	II, 313, 315.
Corradi, Domenico	I, 99.
Correnzio, Belisario	I, 353.
Cortese, Jacopo	I, 357.
Cortona, Pietro da	I, 350.
Cosimo, Pier di	I, 163.
Cossa, Francesco	I, 112.
Costa, Lorenzo	I, 112, 140, 142.
Cotignola, Gir. Marchese da	I, 277.
Courtois, Jacques	I, 357.
Cousin, Jean	II, 273.
Coypel, Antoine	II, 278.
—, Noel	II, 278.
Coxis, Michael I, 279.	II, 151.
Craesbecke, Joseph	II, 196.
Cranach, Lucas, d. V.	II, 127.
—, Lucas, d. S.	II, 131.
Crayer, Caspar de	II, 173.
Credi, Lorenzo di	I, 164.
Crespi, Daniele	I, 347.
—, Gio. Batista	I, 347.
Crivelli, Carlo	I, 117.
Cruikshank, George	II, 302.
Cruz, Juan Pantoja de la	II, 256.
Cuevas, Pedro de las	II, 266.
Cuylenburg, A.	II, 219.

D.

Daege, Eduard	II, 317.
Dalmasio, Lippo di	I, 81.
Dante, Girolamo	I, 313.
David, Jacques Louis	II, 283.
Dawe, George	II, 301
Decamps	II, 289.
Deelen, D. van	II, 240.
Deig, Sebastian	II, 118.
Delacroix, Eugène	II, 288.
Delaroche, Paul	II, 289.
Denner, Balthasar	II, 301.
Detroy, François	II, 278.
Deutsch, Nicolaus	II, 145.
Deveria, E.	II, 289.
Diepenbeck, Abraham van	II, 173.
Diepram, A.	II, 197.
Dietrich, Chr. W. E.	II, 305.
Dobson, William	II, 293
Dolci, Carlo	I, 349.
Dominichino	I, 317.
Domi, Adone I, 137,	279.
Donzelli, Ippolito	I, 145.
—, Pietro	I, 145.
Dossi, Dosso	I, 278.
Dou (Dow, Douw), Gerh.	II, 205 (183)
Drevet	II, 278.
Drouais	II, 285.
Droogslot, J.	II, 197.
Duccio di Buoninsegna	I, 32.
Ducq, Jean le	II, 201.
Durer, Albrecht	II, 87.
Dughet, Caspar	II, 229.
Dyck, Anton van	II, 169, 292.

	Band u. Seite.
E.	
Eastlake, Ch. Lock	II, 301.
Edelinck	II, 278.
Eeckhout, Gerbrand van den	II, 182.
—, d. j.	II, 246.
Ellinger	II, 13.
Elzheimer, Adam	II, 218.
Empoli, Jacopo da	I, 369.
Engelbrechtsen, Cornelius	II, 136.
Enneds, Joh. Franz	II, 226.
Escalante, Juan Ant.	II, 287.
Espinosa, Jac. Geron. de	II, 298.
Esty, W.	II, 301.
Everdingen, Albert van	II, 236.
Eyck, Hubert van	II, 14.
—, Johann van	II, 41.
—, Margaretha van	II, 47, 60.
F.	
Fabriano, Gentile da	I, 81.
—, Gritto da	I, 81.
Faenza, Jacomone di	I, 279.
Faes, van der	II, 233.
Fage, Raymond la	II, 279.
Falcone, Aniello	I, 355.
Fa presto, Luca	I, 357.
Farinato, Paolo	I, 321.
Fattore, il	I, 272.
Ferrara, Stefano da	I, 112.
Ferrari, Gaudenzio	I, 170, 279.
Ferri, Ciro	I, 350.
Fessle, Martin	II, 122.
Feti, Domenico	I, 348.
Fiemmingo, Dionisio	I, 329.
Fielding, Copley	II, 303.
Fiesole, Fra Gio. Angelico	I, 75.
Figino, Ambrogio	I, 171.
Filipepi, Alessandro	I, 91.
Finoglia, Domenico	I, 354.
Fiore, Colantonio del	I, 143.
Flamenco, Juan	II, 249.
Flaxman, John	II, 300.
Flinck, Govart	II, 182.
Flore, Jacobello de	I, 84.
Floris, Franz	II, 155.
Fohr, Carl	II, 313.
Fontana, Lavinia	I, 329.
—, Prospero	I, 328.
Foppa, Vincenzio	I, 114.
Forbin	II, 286.
Fouquiers, Jacob	II, 214.
Francesca, Piero della	I, 115.
Franceschini, Baldassare	I, 349.
Francia, Francesco	I, 138.
—, Giacomo	I, 142.
Francia, Giulio	I, 142.
Franciabigio, Marco Ant.	I, 193.
Francisque	II, 221.
Franck, Franz, d. ä.	II, 156.
—, Franz, d. j.	II, 156.
Franco, Batista	I, 318.
Francucci, Innocenzo	I, 276.
Freri, Bartolo di	I, 74.
Freminet, Martin	II, 273.
Friedrich, L. D.	II, 314.
Frutet, Franz	II, 254.
Fuger, Fr. H.	II, 312.
Fussli, Joh. Heinrich	II, 299.
Futterer, Ulrich	II, 83.
Fuligno, Niccolò di	I, 129.
—, Pietro Antonio di	I, 129.
Fungai, Bernardino	I, 281.
Furini, Francesco	I, 349.
Fyt, Johann	II, 241.
G.	
Gaddi, Angiolo	I, 51.
—, Gaddo	I, 32.
—, Taddeo	I, 50 (57).
Gainsborough, Thomas	II, 302.
Galassi, Galasso	I, 112.
Gambara, Lattanzio	I, 316.
Gandini, Giorgio	I, 297.
Garbo, Raffaellino del	I, 195.
Gargiuoli, Domenico	I, 336.
Garofalo	I, 277.
Gatti, Bernardino	I, 297.
Gelee, Claude	II, 222 (275.)
Gennari	I, 344.
Genovese, il prete	I, 354.
Gent, Gerhard van	II, 72.
—, Justus van	II, 62.
Gerard, Fr.	II, 284.
Gerbier, Balthasar	II, 292.
Gericault	II, 285.
Gessi	I, 342.
Ghering, Johann	II, 240.
Ghirlandajo, Davide u. Benedet.	I, 102.
—, Domenico	I, 99.
—, Ridolfo	I, 191.
Giambono, Michiel	I, 84.
Giannicola	I, 137.
Gibson, Richard	II, 293.
Gillis	II, 243.
Gillot, Claude	II, 280.
Gillray, James	II, 295.
Ginignano, Vincenzio di S.	I, 279.
Giolfino, Niccolò	I, 320.
Giordano, Luca	I, 357. II, 269.
Giorgione	I, 300.
Giottino	I, 52.

	Band u. Seite.
Giotto	I, 39.
Giovanni di S. Giovanni	I, 349.
—, Matteo di	I, 75.
Girodet	II, 285.
Giroux	II, 280.
Giunta von Pisa	I, 26.
Glauber, Johann	II, 221.
Glockenton, Alexander	II, 8, x.
—, Nicolaus	II, 8, x.
Gobbo da' Frutti	I, 345.
Goes, Hugo van der	II, 62.
Goltzius, Heinrich	II, 157.
Gossaert, Johann	II, 150.
Goyen, Johann van	II, 232.
Gozzoli, Benozzo	I, 97.
Graff, Anton	II, 307.
Granacci, Francesco	I, 103.
Grandi, Ercole	I, 113.
Granet	II, 286.
Greuze, J. B.	II, 281
Grillier, Johann	II, 226.
Grimaldi, Gio. Francesco	I, 344.
Grimmer, Hans	II, 123.
Gros, A. J.	II, 285.
Grun, Hans Baldung	II, 125.
Gruenewald, Mathias	II, 123.
Gualdo, Matteo de	I, 129.
Gudin, Theodor	II, 290.
Guercino da Cento	I, 343.
Guerin, Paulin	II, 285.
Guido von Siena	I, 26.
Guisoni, Fermo	I, 271.
Gyzens, Peter	II, 214.
H.	
Hackert, Jac. Philipp	II, 308.
—, Johann	II, 227.
Hals, Franz	II, 174.
Harlem, Cornelius van	II, 158.
—, Dirck van	II, 72.
Hartmann, Ferdinand	II, 311.
Heeda, Vigor van	II, 243.
Heem, Joh. David de	II, 244.
Heere, Lucas de	II, 292.
Helst, Barth. van der	II, 175.
Hemling, Hans	II, 64.
Hemskerk, Martin	II, 151.
Hennequin	II, 285.
Herlin, Friedrich	II, 76.
Hermann, Carl	II, 316.
Herrera, Francisco de, el v.	II, 257.
—, Francisco de, el m.	II, 258.
Hersent	II, 285.
Hess, Heinrich	II, 315.
—, Peter	II, 316.
Heyden, Job van der	II, 240.
Highmore, Joseph	II, 291.

	Band u. Seite.
Hildebrandt, Theodor	II, 318
Hilton, W.	II, 301.
Hobbema, Mindert	II, 236
Hogarth, William	II, 294.
Hogstraeten, Samuel van	II, 182.
Holbein, Eduard	II, 317.
—, Hans, d. ä.	II, 79.
—, Hans, d. j.	II, 141. 292.
Hondekoeter, Egidius	II, 215.
—, Melchior	II, 242.
Honthorst, Gerhard	II, 184.
—, Wilhelm	II, 184.
Hooghe, Peter van	II, 214.
Hoppner, John	II, 299.
Horenbout, Gerh. Lucas	II, 292.
Horst, G.	II, 182.
Howard, H.	II, 301.
Huchtenburg, J. van	II, 292.
Hubner, R. J. B.	II, 316.
Huysmann, Cornelius	II, 226.
Huysum, Joh. van	II, 245.
I.	
Imola, Innocenzo da	I, 276.
Ingegno	I, 136.
Ingres, J. A. D.	II, 285.
Iriarte, Ignacio	II, 285.
J.	
Jackson, John	II, 301.
Jacone	I, 194.
Jamesone, George	II, 283.
Janet	II, 273.
Jansens, Abraham	II, 173.
Jardin, Carl du	II, 240.
Jarenus	II, 89.
Joanez, Vicente	II, 255.
Joannes, Petrus	I, 80.
Johannis, Petrus	I, 80.
Jordaens, Jacob	II, 173.
Jouvenet, Jean	II, 278.
K.	
Kabel, Adrian van der	II, 232.
Kauffmann, Angelika	II, 307.
Kaulbach, Wilhelm	II, 316.
Ketel, Cornelius	II, 292.
Keyser, Theodor de	II, 175.
Kierings, Alexander	II, 215.
Kneller, Jonathan	II, 293.
Kobell, Ferdinand	II, 308.
Koch, Joseph	II, 311.
Kockock	II, 246.
Kolbe, Carl	II, 314.
Koning, Salomon	II, 183.
Krabbetje	II, 239.

	Band u. Seite.
Krause, Wilh.	II, 317.
Kügelchen, Gerh. von	II, 312.
Kulmbach, Hans von	II, 116.
Kunze	II, 70.
Kupetzky, Johann	II, 185.
Kuyp, Albrecht	II, 230.
—, J. G.	II, 231.

I.

Laar, Peter van	II, 291.
Lafage, Raymond	II, 279.
Lairesse, Gerhard	II, 186.
Lama, Giambernardo	I, 274.
Lanchares, Antonio de	II, 266.
Lancret	II, 281.
Landseer, Edwin	II, 302.
Lanfranco, Giovanni	I, 311.
Lanini, Bernardino	I, 171.
Lansaeck	II, 212.
Largillière, Nic. de	II, 278.
Largkmaier, Hans	II, 79.
Lastmann, Peter	II, 215.
Laurati, Pietro	I, 63.
Lawrence, Thomas	II, 301.
Lebrun, Charles	II, 277.
Lely, Peter	II, 283.
Lens, Andreas	II, 215.
Leonardo, Josef	II, 267.
Leslie, C. R.	II, 302.
Lessing, Carl Friedr.	II, 316.
Lessore	II, 289.
Lesueur, Eustache	II, 276.
Leyden, Lucas von	II, 137.
Lianoris, Petrus	I, 80.
Liberale	I, 126.
Liberi, Pietro	I, 358.
Libri, Girolamo dai	I, 127.
Licinio, Bernardino	I, 346.
—, Gio. Antonio	I, 346.
Liemakern, Nicolaus de	II, 173.
Lievensz, J.	II, 183, 232.
Lilienbergh	II, 241.
Lingelbach, Johann	II, 226.
Lippi, Filippino	I, 90, 96.
—, Fra Filippo	I, 92.
Livin von Antwerpen	II, 72.
Lomazzo, Gio. Paolo	I, 171.
Lombart, Lambert	II, 153.
Longhi, Luca	I, 329.
Looten, Joh.	II, 230.
Lorenzo, Ambrogio di	I, 72.
—, Fiorenzo di	I, 150.
—, Pietro di	I, 63, 72.
— Camaldolense, Don	I, 79.
Lorrain, Claude	II, 222, 275.
Lotto, Lorenzo	I, 360.

	Band u. Seite.
Luigi, Andrea di	I, 136.
Luini, Aurelio	I, 167.
—, Bernardino	I, 165.
Luzzo da Feltre, Lorenzo	I, 305.
Lys, Johann van der	II, 219.

M.

Maas, Nicolaus	II, 182.
Mabuse, Johann	II, 150, 292.
Maddersteg, M.	II, 239.
Machselkircher, Gabriel	II, 83.
Mainardi, Bastiano	I, 102.
Mander, Carl van	II, 157.
Manetti, Domenico	I, 327.
Manozzi	I, 349.
Mansueti, Giovanni	I, 126.
Mantegna, Andrea	I, 109.
—, Francesco	I, 111.
Manuel, Nicolaus	II, 145.
Maratta, Carlo	I, 339.
Marcone, Marco	I, 124.
Marconi, Rocco	I, 305.
Martin, John	II, 303.
Martinellus	I, 129.
Martino, Simone di	I, 69. (57, 65.)
Marullo, Giuseppe	I, 354.
Masaccio	I, 89.
Masolino da Panicale	I, 88.
Massimo Stanzioni	I, 354.
Matsys, Cornelius	II, 212.
Matteis, Paolo de	I, 357.
Maturino	I, 274.
Mazo Martinez, Juan B. de	II, 261.
Mazzolini, Lodovico	I, 113.
Mazzuola, Filippo	I, 116.
—, Girol. di Michele	I, 298.
Mazzuoli, Filippo	I, 297.
—, Francesco	I, 297.
Mecherino	I, 283.
Mechelo (Meckenen) Israel v.	II, 74.
Meer, Joh. van der	II, 239.
Meeren, Gerhard van der	II, 61.
Melano, Giovanni da	I, 53.
Melozzo da Forli	I, 114.
Melzi, Francesco	I, 168.
Memling, Hans	II, 64.
Memmi, Lippo	I, 71.
—, Simone	I, 69.
Mengs, A. Raphael	II, 306. (269. I, 350)
Merian, Matthaus	II, 185.
Messina, Antonello da	I, 139.
Messys, Johann	II, 148.
—, Quintin	II, 146.
Metzu, Gabriel	II, 298.
Meulen, A. F. van der	II, 262.
Meyerheim, Eduard	II, 317.

Band u. Seite.

Meyering, Albrecht . . II, 226.
Michelangelo Buonarotti I, 171.
—, Cerquozzi delle batt. I, 357.
Miel, Johann . . . . II, 230.
Mierevelt, Michael . . II, 174.
Mieris, Franz van . . . II, 209.
—, Wilhelm van . . II, 210.
Mignard, Pierre . . . II, 277.
Mignon, Abraham . . . II, 244.
Milet, Franz . . . . . II, 221.
Modena, Pellegrino da I, 279. (234).
Moerenhout . . . . . II, 246.
Moine, François le . . II, 279.
Mol, Peter van . . . . II, 173.
Mola, Gio. Batista . . I, 359.
Molenaer, J. . . . . II, 197.
Momper, Judocus de . II, 215.
Montagna, Bartolommeo I, 126.
Montvoisin . . . . . II, 289.
Moor (More, Moro), Anton II, 151, 292.
Morales, Luis de . . . II, 251.
Moreelze, Paul . . . . II, 174.
Moro, Giambat. dal . . I, 339.
Morone, Francesco . . I, 126.
Moroni, Gio. Batista . I, 315.
Moucheron, Friedrich . II, 226.
—, Isaac . . . . . II, 226.
Moya, Pedro de . . . . II, 262.
Mulready, W. . . . . II, 302.
Murano, Gio. ed Antonio da I, 84.
Murillo, Bart. Est. de . II, 262.
Mutina, Thomas de I, 98. II, 30.
Muziano, Girolamo . . I, 316.

N.

Naldini, Batista . . . I, 326
Nanteuil . . . . . II, 278.
Nason, Peter . . . . II, 243.
Navarrete, Fernandez . II, 256.
Neapoli, Francisco . . II, 252.
Neefs, Peter . . . . . II, 239.
Neer, Artus van der . . II, 232.
—, Eglon van der II, 186, 211.
Negroponte, Fra Antonio da I, 81.
Nelli, Plautilla . . . . I, 189.
Neroni, Bartolommeo . I, 283.
Netscher, Caspar . . . II, 210
Northcote, James . . . II, 298.

O.

Oeser, Adam Fr. . . . II, 306.
Oggione, Marco d' . . I, 167.
Oliver, Isaac und Peter II, 292.
Olivier, Friedr. u. Ferd. v. II, 313, 315.
Olmdorf, Hans von . . II, 83.
Olmo, Gio. Paolo l' . I, 305.

Band u. Seite.

Onoria, Micchele . . I, 83.
Opie, John . . . . . II, 298.
Orbetto . . . . . I, 358.
Oreagna, Andrea . . . I, 59.
—, Bernardo . . . I, 62, 63.
Orley, Bernh. van II, 149 (I, 235, 239.)
Orizonte . . . . . II, 221.
Orrente, Pedro . . . . II, 269.
Orsi, Lelio . . . . . I, 297.
Ortolano . . . . . I, 278.
Ostade, Adrian van . . II, 194.
—, Isaac van . . . II, 195.
Osterwyck, Maria van . II, 244.
Ouwater, Albert . . . II, 63.
Overbeck, Friedrich II, 313, 315.

P.

Pacchiarotto, Jacopo . I, 281.
Pacheco, Francisco . . II, 257.
Padovanino, Alessandro I, 358.
Paelinck, Joseph . . . II, 246.
Pagani, Gregorio . . . I, 348.
Palamedes (Stevens) . . II, 201.
Palma giov., Jacopo . . I, 357.
— vecchio, Jacopo . I, 304.
Palmezzano, Marco . . I, 138.
Palomino y Velasco, A. II, 269.
Panetti, Domenico . . I, 114.
Panicale, Masolino da . I, 88.
Pantoja de la Cruz, Juan II, 256.
Papa giov., Simone . . I, 329.
— vecchio, Simone . I, 145.
Parcellis, Joh. . . . . II, 237.
Pareja, Juan . . . . II, 261.
Parrotino, Bernardo . . I, 111.
Parmigianino . . . . . I, 297.
Passeri, Giambatista . I, 348.
Passerotti, Bartolommeo I, 328.
Passignano, Domenico da I, 348.
Patenier, Joachim . . . II, 153.
Paterre . . . . . II, 281.
Pauli, Jacobus . . . . I, 80.
Pellegrini, Pellegrino . . I, 277.
Pennachi, Piermaria . . I, 122.
Penni, Bartol. Luca . . II, 292.
—, Francesco I, 272. (231, 234, 235, 246, 250.)
Penz, Georg . . I, 279, II, 122.
Pereda, Antonio . . . II, 268.
Perugino, Pietro . . . I, 131.
Peruzzi, Baldassare . . I, 284.
Peyne, Antoine . . . . II, 279.
Peters, Bonaventura . . II, 238.
—, Johann . . . . . II, 238.
Pforr, Franz . . . . . II, 313.
Piazza, Calisto . . . I, 311

	Band u. Seite.
Pietro, Lorenzo di	I, 73.
—, Niccola di (Toskaner)	I, 67.
—, Niccola di (Venetianer)	I, 84.
—, Sano di	I, 75.
Pino, Marco di	I, 327.
Pinturicchio, Bernardino	I, 135.
Piombo, Fra Sebast. del	I, 185, 303.
Pippi, Giulio (vergl. Romano)	I, 268.
Pisanello, Vittore	I, 85.
Pisano, Giovanni	I, 57.
—, Niccola	I, 27.
Pistoja, Fra Paolo da	I, 189.
—, Lionardo	I, 273.
Porceni	I, 326.
Poelenburg, Cornelius	II, 219.
Polidoro, Caldara	I, 274.
Polydor	II, 221.
Pollajuolo, Antonio	I, 105.
Pomarance, il Cav. dalle	I, 348.
Ponte, Jacopo da	I, 323.
Pontormo	I, 193.
Pordenone, G. A. Licinio da	I, 316.
Porta, Baccio della	I, 186.
Potter, Paul	II, 230.
Pourbus, Franz, d. a.	II, 136.
—, Franz, d. j.	II, 137.
Poussin, Caspar	II, 220, 275.
—, Nicolaus	II, 219, 274.
Preti, Mattia	I, 354.
Previtali, Andrea	I, 124.
Preyer, J. P.	II, 317.
Primaticcio, Fr.	I, 271, 277 (II, 272)
Procaccini, Camillo	I, 346.
—, Ercole gen.	I, 347.
—, Ercole vecchio	I, 346.
—, Giulio Cesare	I, 346.
Prout, Samuel	II, 304.
Prudhon	II, 283.
Puccio, Pietro di	I, 66.
Puligo, Domenico	I, 191.
Pupini, Biagio	I, 276.
Pynacker, Adam	II, 225.

Q.

Quellinus, Erasmus	II, 173.

R.

Raibolini, Francesco	I, 138.
Raimondi, M. Ant.	I, 279 (280).
Rameneghi, Bartolommeo	I, 275.
Raphael Sanzio	I, 196 (II, S. v.)
Raphon, Johann	II, 136 (S. v.)
Ravestyn, Johann van	II, 174.
Ravignano, Marco	I, 280.
Razzi, Gianantonio	I, 281.
Rembrandt van Ryn, Paul	II, 176, 232.
René von Anjou	II, 272.
Reni, Guido	I, 340.
Reynolds, Josua	II, 296.
Ribalta, Francisco	II, 268.
Ribera, Gius. (Josef de)	I, 352. II, 268.
Ricci, Domenico	I, 320.
Riccitarelli, Daniele	I, 185.
Riccio, Maestro	I, 283.
Richard, Fl. Fr.	II, 296.
Richardson, Jonathan	II, 293.
Ridinger, Joh. Elias	II, 242.
Ridolfi, Carlo	I, 357.
Rigaud, Hyacinthe	II, 279.
Rinaldi	I, 274.
Rincon, Antonio del	II, 252.
Ring, Hermann zum	II, 152.
—, Ludger zum, d. ä.	II, 152.
Rizi, Francesco	II, 267.
Robert, Leopold	II, 286.
Robusti, Jacopo	I, 318.
Rocqueplan, C.	II, 289.
Rode, Chr. Bernh.	II, 305.
Rogel, Maestro	II, 249.
Romanelli, Gio. Francesco	I, 350.
Romanino, Girolamo il	I, 315.
Romano, Giulio	I, 268 (229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 249, 259, 262, 264.)
Romeyn, W.	II, 230.
Romney, George	II, 297.
Roncalli, Cristoforo	I, 348.
Rondani, Fr. Maria	I, 297.
Roos, Joh. Heinrich	II, 239.
—, Philipp	II, 239.
Rosa, Salvator	I, 355.
Rosselli, Cosimo	I, 96.
—, Matteo	I, 349.
Rossi, Francesco de'	I, 326.
Rosso (de' Rossi)	I, 191. II, 272.
Rotari, Pietro	I, 358.
Rottenhammer, Johann	I, 339. II, 150.
Rottmann	II, 316.
Roux, Maitre	II, 272.
Rubens, Peter Paul	II, 161, 215. (292.)
Rugendas, Georg Philipp	II, 292.
Rugerius	I, 117.
Ruisdael, Jacob	II, 234, 239.
—, Salomon	II, 236.
Ruthart, Carl	II, 241.
Ruysch, Rachel	II, 244.
Ryckaert, D.	II, 197.
Rysbraeck, P.	II, 221.

S.

Sabbatini, Andrea	I, 273.
—, Lorenzo	I, 328.
Sacchi, Andrea	I, 329.

	Band u. Seite.
Sachtleven (Saftleven), H.	II, 226.
Saenredam, Peter	II, 239.
Salaino, Andrea	I, 168.
Salerno, Andrea di	I, 273.
Salimbeni, Arrangiolo	I, 327.
Salmeggia, Enea	I, 347.
Salvi, Gio. Batista	I, 345.
Salviati, Francesco de'	I, 326.
Sammachini, Orazio	I, 328.
Sandrart, Joachim von	II, 184.
Santa Croce, Girol. di	I, 123.
Santafede, Fabrizio	I, 274.
—, Francesco	I, 274.
Sanzio, Giovanni	I, 138. (S. a.)
—, Raphael	I, 196. (II, S. a.)
Saraceno, Carlo	I, 352.
Sart, Corn. da	II, 197.
Sarto, Andrea del	I, 189. (281. II, 272)
Sassoferrato	I, 345.
Savery, Roland	II, 214.
Savoldo, Geronimo	I, 314.
Schadow, Wilhelm	II, 313, 316.
Schaffner, Martin	II, 140.
Schalken, Gottfried	II, 240.
Schedone, Bartolommeo	I, 345.
Scheffer, Ary	II, 298.
—, Henry	II, 298.
Schelfhout	II, 246.
Scheuffelin, Hans	II, 117.
Schiavone, Andrea	I, 314.
—, Gregorio	I, 111.
Schick, Gottlieb	II, 310.
Schinkel, Carl Friedr.	II, 317.
Schirmer, Wilh.	II, 317.
Schnorr v. Carolsfeld, Jul.	II, 313, 315.
Schon (Schongauer), Martin	II, 76.
Schorrel, Johann	II, 150.
Schotel	II, 246.
Schrieck, O. M. van	II, 245.
Schroster, Adolph	II, 316.
Schwarz, Christoph	II, 158.
Screta, Carl	II, 185.
Sebastiano, Lazzaro	I, 126.
See, M. Archer	II, 301.
Seghers, Daniel	II, 244.
—, Gerhard	II, 173.
Semenza	I, 312.
Semini, Andrea	I, 329.
—, Ottavio	I, 329.
Semitecolo, Nicolò	I, 83.
Semolei	I, 318.
Sesto, Cesare da	I, 169, 279.
Sevilla, Juan de	II, 262.
Siciolante, Girolamo	I, 327.
Siebert	II, 317.
Siena, Marco da	I, 327.
Siena, Matteo da	I, 75.
—, Michelangelo da	I, 283.
Sigalon	II, 280.
Signorelli, Luca	I, 165.
Simone, Fr. di Maestro	I, 143.
—, Maestro	I, 143.
Sirani, Elisabetta	I, 343.
—, Gio. Andrea	I, 342.
Slingelandt, Peter van	II, 210.
Smit, Andreas	II, 238.
Snayers, Peter	II, 216.
Snyders, Franz	II, 241.
Sodoma	I, 281.
Sogliani, Gio. Antonio	I, 164.
Sohn, Carl	II, 316.
Solario, Antonio	I, 144.
Solimena	I, 337.
Solsernus	I, 25.
Spada, Lionello	I, 344.
Spadaro, Mirco	I, 356.
Spagna, Giovanni lo	I, 136. II, 252.
Spagnoletto	I, 352. II, 258.
Spaña, Juan de	II, 252.
Spinello von Arezzo	I, 65.
Spranger, Bartholomäus	II, 157.
Squarcione, Francesco	I, 108.
Stalbemt, Adrian	II, 215.
Standaart	II, 232.
Stanfield, C.	II, 303.
Stanzioni, Massimo	I, 354.
Steen, Jan	II, 197.
Steenwyck, H. van	II, 239.
Stefano (Schüler Giotto's)	I, 52.
Steinbrück, Eduard	II, 317.
Stella, Jacques	II, 276.
Stephan, Meister, von Köln	II, 36.
Steuben	II, 298.
Stevens, Palamedes	II, 201.
Stothard, Thomas	II, 290.
Strozzi, Bernardo	I, 354.
Strudel, Peter von	II, 186.
Stuerbout, Dierick	II, 72.
Suardi, Bartolommeo	I, 145.
Subias, Fr. Bayeu y	II, 269.
Subleyras, Pierre	II, 279.
Sueur, Eustache le	II, 278.
Sustermanns, Justus	II, 185.
Sutermann, Lambert	II, 155.
Swaneveldt, Herrmann	II, 224.
T.	
Taft, Andrea	I, 25.
Talpino	I, 347.
Tassi, A.	II, 223.
Teniers, David, d. ä.	II, 190.
—, David, d. j.	II, 191.

	Band u. Seite.
Terburg, Gerhard	II, 292.
Theodorich von Prag	II, 30.
Thornhill, James	II, 294.
Thulden, Theodor van	II, 173.
Tiarini, Alessandro	I, 344.
Tibaldi, Pellegrino	I, 277.
Tiepolo, Gio Batista	I, 358.
Tilborg, G. van	II, 197.
Tintoretto, Domenico	I, 320.
—, Jacopo	I, 318.
Tischbein, Joh. Heinrich	II, 305.
—, Joh. H. Wilhelm	II, 311.
Tisio, Benvenuto	I, 277.
Titi, Santi	I, 328.
Tivoli, Rosa di	II, 240.
Tiziano, Girolamo	I, 313.
—, Vecellio	I, 306.
Tobar, Alonso de	II, 259.
Torbido il moro, Fr.	I, 304.
Torregiano, Bartolommeo	I, 356.
Torriti, Jacobus	I, 32.
Treviso, Girolamo da	I, 111.
Tristan, Luis	II, 266.
Troy, François de	II, 278.
Tura, Cosimo	I, 112.
Turchi, Alessandro	I, 358.
Turner, J. M. W.	II, 301.
Turomus	I, 85.

U.

Uberti, Francesco	I, 137.
Uccello, Paolo	I, 89.
Uden, Lucas van	II, 216.
Udine, Giovanni da I, 279, 301 (312)	
—, Martino da	I, 121.
Uggione, Marco d'	I, 307.

V.

Vaga, Perin del I, 272 (282, 284)	
Valdes, Juan de	II, 263.
Valenton, Mos. I, 352	II, 276.
Vanloo, Ch. Amedée	II, 279.
—, Ch. André	II, 279.
—, Jean Bapt.	II, 279.
—, L. Michel	II, 279.
Vanni, Francesco	I, 327.
Vanucchi, Andrea	I, 189.
Vanucci, Pietro	I, 131.
Vargas, Luis de	II, 254.
Varotari, Alessandro	I, 350.
Vasari, Giorgio	I, 326.
Vasquez, Alonso	II, 258.
Vecellio, Francesco	I, 314.
—, Orazio	I, 314.
—, Tiziano	I, 306.
Veen, Marten van	II, 151.

	Band u. Seite.
Veen, Octavius van	II, 187.
Veit, Philipp	II, 314, 315.
Velasco, Ant. Palomino y	II, 269.
Velasquez de Silva, Diego	II, 259.
Velde, Adrian van de	II, 228.
Venezziano, Agostino	I, 280.
—, Antonio	I, 65.
—, Bonfazio	I, 313.
—, Domenico	I, 104.
—, Lorenzo	I, 84.
Venius, Otto	II, 157.
Venusti, Marcello	I, 185.
Verkolje, Nicolas	II, 210.
Vernet, Carle	II, 287.
—, Horace	II, 287.
—, Joseph	II, 284.
Verocchio, Andrea	I, 105.
Veronese, Paolo	I, 321.
Verrio, Antonio	II, 241.
Verschuring, A.	II, 202.
Vien, Jos. Marie	II, 283.
Vieri, B. Caterina	I, 81.
Villavis, Nicolas de	II, 264.
Villadomat, Antonio	II, 269.
Villegas Marmolejo, P. d.	II, 253.
Vinci, Gandenzio	I, 169.
—, Leonardo I, 449 (II, 272.)	
Vinckeboons, David II, 190, 215.	
Vitale dalle madonne	I, 80.
Vite, Timoteo della I, 275 (241)	
Vitringa, W.	II, 239.
Vivarini, Antonio	I, 81.
—, Bartolommeo	I, 117.
—, Luigi	I, 117.
Vlieger, Simon de	II, 238.
Vliet, Joris van	II, 182.
Vois, Ary de	II, 186.
Volterra, Daniele da	I, 185.
—, Francesco da	I, 66.
Volterrano giov.	I, 319.
Vos, Cornelius de	II, 172.
—, Martin de	II, 157.
Vouet, Simon I, 352	II, 173.
Vriendt, Franz de	II, 155.
Vries, J. R. de	II, 236.

W.

Wach, Wilhelm	II, 317.
Wachter, Eberhard von	II, 310.
Waleh, Jacob	II, 83.
Wappers	II, 246.
Watteau, Antoine	II, 280.
Wauters	II, 290.
Waterloo, Anton	II, 211.
Wevnix, Johann	II, 211.
—, Joh. Baptist	II, 227.

	Band u. Seite.
Weitsch, Friedr. Georg	II, 312.
—, Joh. Fr. Pascha	II, 308.
Werff, Adrian van der	II, 186, 211.
—, Peter van der	II, 186.
Wernher von Tegernsee	II, 18.
Werner, Joseph	II, 186.
West, Benjamin	II, 298.
Westall, Richard	II, 299.
Weyde, Rogier van der	II, 73.
Wieling, Nicolaus	II, 172.
Wilhelm, Meister, von Köln	II, 30.
Wilkie, David	II, 301.
Willarts, Adam	II, 237.
Willeborts, Thomas	II, 172.
Winckelmann, Johann	II, 305.
Witte, Caspar de	II, 226.
—, Emmanuel de	II, 240.
—, Peter de	II, 226.
—, Peter de (Candide)	II, 157.
Wohlgemuth, Michael	II, 82.
Wouverman, Peter	II, 229.
—, Philipp	II, 202. 228.
Wright, Michael	II, 293.
Wurmser, Nicolaus	II, 30.
Wynants, Johann	II, 227.

Z.

Zaftleven (Zachtleven), H.	II, 226.
Zagel, Martin	II, 83.
Zampieri, Domenico	I, 337.
Zeitblom, Barth.	II, 139.
Zelotti, Batista	I, 323.
Zevio, Stefano da	I, 85.
Zingaro	I, 144.
Zoppo, Marco	I, 111.
—, Rocco	I, 137.
Zorg, H.	II, 197.
Zuccaro Federigo	I, 327. II, 292.
—, Taddeo	I, 327.
Zurbaran, Francisco	II, 258.

Berichtigungen.

Bd. I, S. 81. In der Ueberschrift lies: Abschn. 3. Oberitalienische Schulen.
— S. 187. - - - - Abschn. 3. statt Abschn. 2.
— S. 320, Z. 13. v. u. lies: Johann statt Jacob.
Bd. II. S. 42, Z. 7. v. o. lies: Köln statt Bonn.
— S. 48. In der Ueberschrift lies: §. 16. statt §. 15.
— S. 59. - - - - §. 17. statt §. 71.
— S. 73. - - - - A. 1. statt A. 2.
— S. 76. Ebenso.
— S. 184. Z. 6. v. u. schalte hinter ist ein: (auf der Burg zu Nürnberg befindlich.)
— S. 288. In der Ueberschrift lies: §. 92. statt §. 91.
— S. 296. - - - lies: §. 93. statt §. 95.
— S. 297. - - - lies: §. 96. statt §. 95.
— S. 298. - - - lies: §. 98. statt §. 98.
— S. 307, Sp. 1, Z. 10. v. o. lies: Martin Schön statt Friedrich Berlin.
— S. 308, Sp. 1, Z. 19 v. u. Ebenso.

Zur Berichtigung des Ortsverzeichnisses (Bd. II, S. 364, Sp. 1, Z. 6—8 v. o.) ist noch zu bemerken, dass durch die neuerlich erfolgte Versetzung des Hrn. Regierungsrathes Krüger von Aachen nach Minden, die §. 12, a. u. 1 erwähnten Gemälde unter der Ortsbezeichnung Minden aufzuführen sind.

Gedruckt bei den Gebr. Unger.